Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola

Alice Semedo e Elisa Noronha Nascimento (coord.)

volume 1

Título
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola

Coordenação editorial
Alice Semedo
Elisa Noronha Nascimento

Editor
Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Departamento de Ciências e Técnicas do Património

Edição: Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Biblioteca Digital

Local de edição: Porto

Ano: 2010

ISBN: 978-972-8932-61-9

Volume: 1

Concepção e arranjo gráfico
José Antonio Lacerda

Imagem da capa
Programa do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola / R2 Design

I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola

I Seminario de Investigación en Museología de los Países de Habla Portuguesa y Española

Local de realização / Lugar de realización
Fundação Dr. Antonio Cupertino de Miranda, Porto

Data
12 a 14 de Outubro de 2009 / 12 - 14 de octubre de 2009

Comissão científica / Comisión científica
Alice Duarte
Alice Semedo
Ana Maria Rodrigues Monteiro de Sousa
Armando Coelho Ferreira da Silva
Carlos Alberto Esteves Guimarães
João Miguel Trancoso Vaz Teixeira Lopes
José Roberto Tinoco Cavalheiro
Lúcia Almeida Matos
Margarida Louro Felgueiras
Natália Azevedo

Colaboradores / Colaboradores
Ana Luísa Brilhante
António Perestrelo de Matos
Célia Dulce Godinho Machado
Eny Lacerda Ribeiro
Filipa Barbosa Pereira Leite
Gilson Semedo Fernandes
Liliana Teles da Silva Henriques Aguiar
Luz María Gilabert González
Mariana Teixeira
Marta Raquel Fontoura Miranda

Responsáveis operacionais e contactos / Responsables operativos y contactos
Alice Semedo e Sandra Carneiro
Departamento de Ciências e Técnicas do Património – FLUP
Via Panorâmica, s/n, 4150 – 564 Porto, Portugal
Tel. +351 22 607 7172 Fax: +351 22 607 7181
E-mail: dctp@letras.up.pt
http://www.letras.up.pt/dctp

Cláudia Moreira
Gabinete de Eventos, Comunicação e Imagem
Via Panorâmica, s/n, 4150 – 564 Porto, Portugal
Tel.: +351 226 077 123/05 Fax.: +351 226 077 173
E-mail: geci@letras.up.pt

Apoios

Sumário / Índice

Museus, Património e Conservação Preventiva / Museos, Patrimonio y Conservación Preventiva

Museus, Colecções e Património / Museos, Colecciones y Patrimonio / Posters

Ainda que diferentes ritmos e mudanças pluridimensionais (*tantas vezes contraditórias*) marquem o desenvolvimento dos museus e da museologia, a sua crescente valorização cultural e científica é inegável. O poder reconhecido do património para mobilizar a opinião pública e afectar a vida social e política tem sido central para a consolidação da profissão museológica e dos estudos que têm como objecto os seus contextos. Numa esfera mais societal observa-se a mobilização de esforços direccionados para o desenvolvimento e realização da missão social e cultural do museu; missão cada vez mais determinante para a emancipação e consolidação deste campo de estudo, profundamente interdisciplinar.
Consciente, não só das lacunas de investigação nesta área em Portugal mas também da necessidade urgente de facilitar a construção de espaços críticos e colaborativos de formação e investigação, este Seminário pretendeu, sobretudo, contribuir para o desenvolvimento de uma *comunidade de prática* que incluísse investigadores oriundos de países de língua espanhola e portuguesa. Assim, para além de um aprofundamento da reflexão e das práticas de investigação no campo da museologia, este Seminário pretendeu participar activamente na construção de uma comunidade de prática que apoiasse a discussão e o desenvolvimento de projectos de investigação comuns. O Seminário destinou-se, particularmente, a investigadores e estudantes de formação pós-graduada em nível de mestrado e doutoramento tendo sido apresentado um vasto programa de comunicações e posters de investigadores que representam a riqueza da investigação produzida nas Universidades destes países.
Os olhares da Sociologia, da Antropologia, da Arquitectura, da Educação e tantos outros que participam na permanente reconstrução deste campo de pesquisa foram essenciais para o seu sucesso e incluem-se nas linhas de investigação / áreas científicas propostas, que são também as áreas de Seminário de Orientação de Tese do Doutoramento em Museologia (3º Ciclo) oferecido conjuntamente pela Faculdade de Letras e pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Portugal):
http://sigarra.up.pt/flup/planos_estudos_geral.formview?p_Pe=1575

Domínios científicos: linhas de investigação
Museus, Colecções e Património
Museus, Espaço e Comunicação Museus,
Gestão e Empreendedorismo
Museus e Curadoria

A pesar de los distintos ritmos y cambios multidimensionales – *a menudo contradictorios* – que han marcado el desarrollo de los museos y de la museología, su creciente valoración cultural y científica ha sido innegable. El poder reconocido del patrimonio para movilizar la opinión pública y afectar a la vida social y política ha sido central para la consolidación de la profesión museológica y de los estudios que tienen como objeto sus contextos. En un ámbito más social, se observa la movilización de unos esfuerzos dirigidos hacia el desarrollo y la realización de la misión social y cultural del museo; una misión cada vez más determinante para la emancipación y consolidación de este campo de estudio profundamente interdisciplinar.

Conscientes no sólo de las lagunas de la investigación en este campo en Portugal, sino también de la urgente necesidad de facilitar la creación de espacios de colaboración para la formación y la investigación, este Seminario pretendió contribuir al desarrollo de una verdadera *comunidad práctica* que incluyera investigadores foráneos procedentes de los países de habla portuguesa y española. Así, además de una mayor profundización en la reflexión y en las prácticas de investigación en el campo de la museología, este Seminario tuvo como objetivo participar activamente en la construcción de una comunidad de práctica que apoyara la discusión y el desarrollo de proyectos de investigación comunes. El Seminario estuvo destinado, especialmente, a investigadores y estudiantes de formación de postgrado a nivel de máster y doctorado, donde se presentó un amplio programa de comunicaciones -doctorado y postdoctorado- y de pósters – máster –, que han representado la riqueza de las investigaciones realizadas en las universidades de los distintos países participantes.

Los puntos de vista de la Sociología, la Antropología, la Arquitectura, la Educación y de tantas otras que participan en la permanente reconstrucción de este campo de investigación fueron, ciertamente, esenciales para el éxito y se incluyeron en las líneas de investigación/áreas científicas aquí propuestas y que son también las áreas de supervisión del Seminario para la Tesis Doctoral en Museología (3º ciclo) que ofrece la Facultad de Letras y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Porto (Portugal):
http://sigarra.up.pt/flup/planos_estudos_geral.formview?p_Pe=1575

Dominios científicos: líneas de investigación

Museos, Patrimonio y Conservación Preventiva
Museos, Colecciones y Patrimonio
Museos, Espacio y Comunicación
Museos, Gestión y Emprendedorismo
Museos y Comisariado

Abertura / Apertura

Maria Amélia Cupertino de Miranda
Armando Coelho Ferreira da Silva
Manuel Bairrão Oleiro
António Cardoso

Foi com muito prazer que a Fundação Dr. António Cupertino de Miranda acolheu o Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola que decorreu entre 12 e 14 de Outubro do ano transacto.

Desde há longa data que a Fundação tem vindo a cooperar com o Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Fundação Universidade do Porto, nomeadamente através do desenvolvimento de projectos de investigação, considerando esta ligação absolutamente fulcral nestes tempos de mudança social e educacional, os quais requerem dos Museus uma nova postura e nova adequação das suas agendas de programação.

É de felicitar a organização deste Seminário, que em muito contribuiu para a partilha de experiências e troca de conhecimentos, enriquecendo-nos, a todos os que participamos, com a reflexão feita por vários investigadores e profissionais da Museologia dos Países da União Europeia e da América Latina e estabelecendo não só o aprofundamento de práticas de investigação mas, de igual forma, laços de colaboração futura.

Maria Amélia Cupertino de Miranda
Presidente do Conselho de Administração
Fundação Dr. António Cupertino de Miranda

Na abertura deste magnífico forum, em que nos associamos com outros investigadores e profissionais, para aprofundar o pensamento museológico, poderemos conjugar os nossos sentimentos segundo três palavras: uma de saudação, outra de compromisso e, uma terceira, de agradecimento.
Neste momento, como que evocando uma circunstância excepcional de uma investigação arqueológica, em que nos vieram cair às mãos dois notáveis "pactos de hospitalidade" da época do Imperador Augusto, redigidos em latim, entre uma personalidade romana e membros da hierarquia indígena, em que hóspedes e anfitriões se comprometiam mutuamente, usamos a analogia possível para manifestar o nosso reconhecimento à Fundação Dr. António Cupertino de Miranda, por, connosco, ter colaborado como unidade de acolhimento de tão prestigiados participantes neste Encontro Científico. Com todos, assinamos e renovamos a expressão da nossa tradicional hospitalidade.
Contámos com a participação de inúmeros investigadores oriundos das mais diversas Universidades e instituições museológicas, Europeias, Africanas e Sul-Americanas, em particular, de Portugal, Espanha, Itália, Reino Unido, República Checa, Cabo Verde, Argentina, Brasil, Colômbia, México e Venezuela, que nos trouxeram cerca de uma centena de papers (doutorandos/ doutorados) e mais de três dezenas de posters (mestrandos/ mestres). Somando um contributo de invulgar reflexão sobre a teoria e as práticas da Museologia, envolvendo diferentes saberes e diferentes olhares, propiciadores de discussão e desenvolvimento de projectos de investigação comuns, entendemos ter dado, assim, cumprimento aos objectivos propostos.
Ao privilegiarmos os países de língua portuguesa e espanhola, não nos anima qualquer complexo tipo "jangada de pedra", para mais considerando a vinculação europeia dos nossos estudos museológicos, querendo tão só significar a mais-valia operatória da vizinhança geográfica, linguística e, consequentemente, sócio-cultural, que importa relevar e promover, sobretudo, em espaços de colaboração na formação e na investigação.
E, na qualidade de Presidente do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, consciente do esforço desempenhado na organização deste Encontro, cumpre-nos a expressão de um sincero agradecimento a todos os nossos Colegas da Comissão Científica, com especial menção para a alma desta iniciativa, Prof. Doutora Alice Semedo, e demais responsáveis operacionais, que, deste modo, pretendem fomentar o desenvolvimento de uma verdadeira comunidade prática no âmbito da Museologia.

Armando Coelho Ferreira da Silva
Presidente do DCTP–FLUP e Director do Curso 3º Ciclo (Doutoramento) em Museologia

O Seminário de Investigação em Museologia dos Países de língua Portuguesa e Espanhola, organizado por iniciativa do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, constitui uma oportunidade relevante para a partilha de conhecimento e de experiências entre profissionais da Museologia.

A Museologia é uma área de cruzamento da investigação académica e de práticas profissionais, envolvendo múltiplos aspectos do conhecimento. É pois um domínio onde as complementaridades entre a Universidade e o Museu, entre a teorização e a aplicação, entre o saber e o saber fazer, se tornam naturais e desejáveis.

A ligação Museu / Universidade sempre existiu e sempre foi vista como mutuamente vantajosa, mas o reforço dos laços e relações entre museus e universidades em torno de projectos de investigação que abarcam diversos campos de interesse e não se cingem apenas ao estudo das colecções, é um evidente sinal da importância crescente que se reconhece a essa articulação, que em nada deve prejudicar a respectiva diferenciação e autonomia de missões e objectivos.

A perspectiva internacional conseguida por este Seminário, possibilita aos seus participantes tomarem contacto com o que vem sendo feito em Universidades e Museus de diversos países que partilham as línguas portuguesa e espanhola, em alguns dos principais campos sobre os quais a museologia reflecte e intervém - as colecções, a conservação preventiva, a comunicação, a curadoria e a gestão.

Para além do conhecimento mútuo proporcionado pela participação nas várias jornadas do Seminário, o debate sobre as comunicações apresentadas permitirá percepcionar quais as abordagens que os académicos e os museólogos privilegiam no enfoque sobre questões que continuam a ser centrais na museologia, a nível nacional ou internacional.

A iniciativa de realização deste Seminário é assim, a vários títulos, meritória e, espera-se, será seguida de novas iniciativas que potenciem e amplifiquem os seus resultados.

Manuel Bairrão Oleiro
Director do Instituto de Museus e da Conservação – IMC

Exma. Sra. Presidente do Conselho de Administração da Fundação Dr. António Cupertino de Miranda, Dra. Amélia Cupertino de Miranda,
Exmo. Sr. Director do Instituto dos Museus e da Conservação, Dr. Manuel Bairrão Oleiro,
Exmo. Sr. Presidente do Internacional Council of Museums – Portugal, Dr. Luís Raposo,
Exmo. Sr. Presidente do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Prof. Doutor Armando Coelho Ferreira da Silva,
Exmas. Sras. e Exmos. Srs. Conferencistas,
Minhas Senhoras e Meus Senhores:

En representación de la Universidad de Oporto y de su Rector me es muy grato darles la bienvenida a la ciudad de Oporto, a la Universidad y a este Seminario de Investigación en Museología de los Países de Habla Portuguesa y Española.
Como podéis constatar, mi español no es suficientemente bueno y por eso voy a continuar en portugués.
O programa do seminário dá conta da "crescente valorização cultural e científica" dos "museus e da museologia" e da "mobilização de esforços direccionados para o desenvolvimento e realização da missão social e cultural do museu".
Desse reconhecimento parte-se para a definição dos objectivos do seminário: "aprofundamento da reflexão e das práticas de investigação no campo da museologia, envolvendo diferentes saberes e diferentes olhares, participando activamente na construção de uma comunidade de prática" "que inclua investigadores oriundos de países de língua espanhola e portuguesa".

Na prossecução desses objectivos, o programa do seminário foi organizado em torno de cinco grandes temas ou linhas de investigação:

• Colecções e Patrimônio / Colecciones y Patrimonio
• Espaço e Comunicação / Espacio y Comunicación
• Património e Conservação Preventiva / Patrimonio y Conservación Preventiva
• Gestão e Empreendedorismo / Gestión y Emprendedorismo
• Curadoria / Comisariato

Os dois primeiros mereceram maior atenção por parte dos investigadores que participam no seminário, pois no âmbito de cada uma deles vão ser apresentadas mais de 50 comunicações orais ou "posters" (48+15=63, na primeira, e 33+23=56, na segunda). O total de comunicação e "posters" ronda os 150.

Participam nos trabalhos investigadores de Portugal, Espanha e Brasil, os mais numerosos, mas também de países da América do Sul de Língua Espanhola – Colômbia, Venezuela, Argentina e México – e de Cabo Verde, Itália e República Checa.

Quer pelo grande número de intervenções previstas no programa, quer pela profundidade e abrangência dessas intervenções, quer ainda pela origem dos conferencistas, o seminário constitui um evento científico marcante no panorama dos estudos museológicos no âmbito dos países ibéricos e latino-americanos.

Espero que as sessões revelem novos aspectos importantes da investigação científica em curso sobre as temáticas em apreço e que as discussões sejam vivas, profícuas e conclusivas.

Apraz-me também registar que o seminário está claramente alinhado com os objectivos estratégicos da Universidade do Porto [1. Novo modelo de governo. 2. Revisão da oferta formativa. 3. Melhorar a actividade/organização científica. 4. Alargar o grau de internacionalização. 5. Rentabilizar a utilização do património imobiliário.]. Com efeito, o Senado da universidade definiu, para 2009, cinco eixos estratégicos principais, um dos quais é precisamente "Alargar o grau de internacionalização da Universidade Porto e aumentar a sua visibilidade externa, em particular a nível internacional". No âmbito dessa busca de uma maior internacionalização tem vindo a aumentar sucessivamente, de ano para ano, o número de estudantes estrangeiros de todos os ciclos de estudos que frequentam a universidade. Os maiores contingentes são, como é de esperar, oriundos de Espanha e do Brasil.

Naturalmente que a organização de eventos como o presente constitui um contributo assinalável para a internacionalização da universidade.

Ao especificar mais em pormenor o objectivo de aumentar a internacionalização da

Universidade do Porto, para o ano de 2009, o Senado entendeu incluir o fomento da utilização dos museus da universidade "como importantes pólos de divulgação", na linha do que a organização do presente seminário considerou importante relevar e que, acima, transcrevi brevemente. Os museus da universidade incluem alguns espólios importantes, tanto no domínio das artes como das ciências e das técnicas, tendo a universidade vindo a procurar juntar os meios de os valorizar e melhor dar a conhecer.

As Comissões Científica e Organizadora devem ser felicitadas, primeiro, pela ideia de levarem a cabo o presente evento e, depois, pela sua concretização, o que certamente exigiu muita competência e muito trabalho.

Para concluir, a todos los participantes que no son de Oporto deseo una buena estancia en nuestra ciudad, que aprovechen esta oportunidad para apreciar su belleza y que se queden con ganas de volver. Por su parte, la Universidad de Oporto espera ser uno de los motivos que justifiquen ese regreso.

A todos los congresistas deseo un buen trabajo, que contribuya para profundizar el conocimiento científico y para mejorar la red de contactos entre vosotros.

Muchas gracias.

António Cardoso
Vice-reitor da Universidade do Porto

Abertura / Apertura
Maria Amélia Cupertino de Miranda, Armando Coelho Ferreira da Silva, Manuel Bairrão Oleiro e António Cardoso
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 10-15

José Madureira Pinto

Licenciado em Economia pela Faculdade de Economia do Porto; Doutor em Sociologia pelo ISCTE; Professor Catedrático Aposentado da Faculdade de Economia do Porto (Grupo de Ciências Sociais); Investigador do Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Publicou vários livros e artigos sobre metodologia e teoria sociológicas, análise da educação e das práticas culturais, políticas culturais, processos de trabalho e construção de identidades, nomeadamente: Ideologias-inventário crítico dum conceito, Lisboa, Presença, 1978, Estruturas sociais e práticas simbólico-ideológicas nos campos, Porto, Afrontamento, 1985, Propostas para o ensino das ciências sociais, Porto, Afrontamento, 1994; Indagação científica, aprendizagens escolares, reflexividade social, Porto Afrontamento, 2007 e ainda, em colaboração, A investigação nas ciências sociais, Lisboa, Presença, 1975 (com João Ferreira de Almeida). Co-organizou: Metodologia das ciências sociais, Porto, Afrontamento, 1986 (com Augusto Santos Silva), Os dias da escola, Afrontamento/ CMP, 1999 (com João Teixeira Lopes), Pontes de partida, Afrontamento/Porto2001 (com Maria Benedita Portugal), Pierre Bourdieu – A teoria da prática e a construção da sociologia em Portugal, Porto, Afrontamento, 2007 (com Virgílio Borges Pereira) e Desigualdades, desregulação e riscos nas sociedades contemporâneas, Porto, Afrontamento, 2008 (com Virgílio Borges Pereira). Dirigiu e integrou vários projectos de pesquisa sociológica de terreno, incluindo recentemente uma revisitação a uma colectividade rural do Noroeste português, que estudou pela primeira vez há trinta anos (o primeiro volume com resultados desta pesquisa, organizado em colaboração com João Queirós, está em vias de publicação). Dirige a revista Cadernos de Ciências Sociais, onde publicou, nos seus três primeiros números, "Questões de metodologia sociológica (I), (II) e (III)". Aí desenvolve a perspectiva metodológica que, sustentando a generalidade das posições expressas nesta Sessão de Abertura, abre portas para uma sua revisão crítica. Foi consultor do Presidente Jorge Sampaio para a Área da Economia, Desenvolvimento e Sociedade entre 1996 e 2006.

Conferência Inaugural / Conferencia Inaugural
José Madureira Pinto – A PRÁTICA DA RAZÃO SOCIOLÓGICA: FORÇANDO OS LIMITES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 16-26

A PRÁTICA DA RAZÃO SOCIOLÓGICA: FORÇANDO OS LIMITES

José Madureira Pinto

I – A razão sociológica perante as obras culturais

1. Ao aludir, no título desta comunicação, a uma "*razão sociológica*", pretende-se exprimir, antes de mais, a convicção de que existe hoje um capital acumulado de conhecimentos que nos permite objectivar e tornar inteligíveis, dentro de limites identificáveis, os chamados "fenómenos sociais", mesmo quando estes, pela sua complexidade e "imaterialidade", aparentam furtar-se a qualquer possibilidade de análise. Esse capital intelectual é constituído, como acontece em qualquer ramo das ciências, por quadros conceptuais relativamente estabilizados, embora não isentos de contradições e conflitos, por técnicas de recolha e tratamento de informação em aperfeiçoamento e expansão permanentes e por estratégias metodológicas semi-codificadas.

A razão sociológica, que, como vamos ver, está longe de ser uma entidade abstracta, insuspeita e imutável, só se torna instrumento intelectual e socialmente útil e cientificamente legítimo se se sujeitar a ser posta permanentemente em causa através da análise de situações concretas – a *prática da razão sociológica* dirigida ao avanço do conhecimento sobre domínios do real relativamente bem circunscritos é, pois, a forma de existência que melhor se compatibiliza com a própria ideia de racionalidade (uma ambição de desvendamento do real que a si mesma permanentemente se desafia, abrindo-se à crítica cruzada dos especialistas e à "prova dos factos").

Ao anunciar, na segunda parte do referido título, que aqui se farão algumas propostas visando *forçar os limites* a que alegadamente está sujeita a prática da razão sociológica, reconhece-se antes de mais que a pesquisa científica neste domínio está longe de ser uma actividade liberta de constrangimentos, dificuldades

Conferência Inaugural / Conferencia Inaugural
José Madureira Pinto – A PRÁTICA DA RAZÃO SOCIOLÓGICA: FORÇANDO OS LIMITES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 16-26

e fontes de imperfeição. Não é preciso acreditar absolutamente numa razão absoluta para se ser racionalista – basta, para tanto, acreditar na perfectibilidade da razão. É isto o que distingue, nas polémicas que ultimamente se desenvolveram no campo da epistemologia das ciências sociais, o pólo do racionalismo (que, como sugiro acima, a si mesmo se impõe ser crítico e auto-crítico) do pólo do impressionismo pós-modernista.

Dois grandes tipos de factores condicionam o exercício da razão sociológica. Uns são essencialmente "exógenos", correspondendo ao conjunto de constrangimentos sociais e institucionais que limitam de facto o espectro de oportunidades ao alcance dos seus praticantes; outros radicam mais propriamente na especificidade dos problemas (e, por essa via, dos instrumentos de análise) constitutivos do domínio de conhecimento em causa.

A actividade de investigação científica não se desenvolve num vazio social: é condicionada por procuras e financiamentos que se formam segundo lógicas económicas e políticas precisas, decorre em organizações com formas de divisão de trabalho e estruturas de poder que eventualmente colidem com o livre exercício dos princípios de cientificidade consagrados pelos especialistas, tem que se movimentar em contextos ideológicos que nem sempre são favoráveis (podendo mesmo ser hostis) ao tipo de conhecimentos produzidos. E as próprias lutas interinstitucionais ("conflitos entre "escolas") pela hegemonia dentro do campo científico - que têm no militante recalcamento das contribuições alheias um dos seus mais insólitos modos de expressão -, condicionam as formas concretas segundo as quais se põe em prática a razão científica.

Mas, além destes constrangimentos (que, sendo particularmente delicados no domínio das ciências sociais, estão presentes em qualquer domínio disciplinar), outros há que radicam na especificidade dos fenómenos sociais - fenómenos dotados de sentido, para recorrer a uma fórmula breve.

A objectivação desta dimensão simbólica (também se diz cultural, ideológica e até "subjectiva") dos fenómenos sociais é, na verdade, uma tarefa particularmente exigente. O facto de os actores sociais atribuirem sentido às condições materiais da sua existência – percepcionando-as, avaliando-as e reagindo-lhes de uma forma não neutral, isto é, de acordo com valores e arbitrários culturais incorporados enquanto disposições práticas ou operadores simbólicos de que perderam o rasto – faz com que o estudo das suas práticas seja uma tarefa de enorme complexidade (Dos astros – para só falar deles - não pode dizer-se o mesmo que se disse dos actores sociais, para tranquilidade dos astrofísicos: destituídos da função de atribuição de sentido às condições concretas da sua existência, que os faz desinteressarem-se olimpicamente das órbitas a que estão submetidos, os astros poupam, de

facto, quem os observa e estuda, às dificuldades de objectivação da complexidade semiótica, que a sociologia, pelo contrário, jamais poderá contornar...).
Deixarei para mais tarde o enunciado de algumas dificuldades específicas da teoria e metodologia sociológicas. Nessa altura, procurarei mostrar ainda até que ponto, forçando os limites que se colocam ao ofício de sociólogo, é possível apesar de tudo avançar, também aqui, no desvendamento do real.

2. Explicitado, em termos gerais, o meu posicionamento no quadro das preocupações epistemológicas das ciências sociais – uma espécie de "declaração de interesses" prévia que permite pôr ao alcance dos destinatários destas palavras as possíveis fragilidades de base da perspectiva que adopto no debate -, outra observação preliminar se impõe: a de que, havendo seguramente alguns princípios gerais a defender nesta matéria, há toda a conveniência em não deixar de os abordar tomando como horizonte um domínio de objectos e problemas bem delimitado.
De outro modo, corre-se o risco de contribuir para fazer da reflexão metodológica um exercício de codificação e reprodução de princípios abstractos, quando não dogmáticos, e não tanto, como aqui se defende, um instrumento de "rectificação do erro" ao serviço das práticas concretas de pesquisa científica.
Ora, tentando identificar o "domínio de realidade" que preocupa e mobiliza a generalidade dos especialistas a que me dirijo, arrisco que ele se confunde, em termos latos, com o *processo social de produção, circulação e apropriação de obras culturais*.
Porquê *obras culturais* e não bens culturais, como também se diz, desde logo na própria sociologia?
Porque o conceito de bem ("bem cultural") está muito conotado com valor de uso e sobretudo com *valor de troca* de bens económicos. Ora, sendo certo, como generalizadamente se reconhece, que aos objectos culturais está hoje associada uma dimensão económica inequívoca, a verdade é que os objectos culturais, as obras culturais, têm também, sempre, um valor simbólico não acontonável naquela dimensão, actuando, como materialidade específica, no processo infinito de criação e recriação de sentido que acompanha a prática social.
É aliás em razão de uma consciência, ainda que rudimentar, do poder simbólico próprio das obras culturais que estas suscitam tanto desinteresse, quando não hostilidade, por parte de alguns sectores políticos: o distanciamento quase militante a que frequentemente são votadas não radica tanto no facto de as referidas obras envolverem actividades que os tais sectores consideram dispendiosos, mas na circunstância de essas obras, com valor e poder simbólicos nunca inteiramente controláveis (mesmo em situações extremas de censura e repressão), serem sempre

potencialmente contra-poder ou, no mínimo, outro poder, logo uma pequena ou grande ameaça ao exercício convenientemente rotineiro dos poderes instalados.

3. Volto à expressão "processo social de produção, circulação e apropriação de obras culturais", a que recorri para tentar identificar, preliminarmente e em termos muitos amplos, o domínio de pertinência no âmbito do qual se situam os objectos e problemas com que em princípio lida, na componente de investigação da sua actividade profissional, grande parte dos destinatários destas palavras.
Se quisesse ser mais preciso, talvez pudesse eleger o subdomínio da *circulação* de obras culturais como centro de interesse privilegiado pela pesquisa nestas áreas, já que será no espaço de *mediação* entre criação e recepção culturais que se concentrarão as intervenções práticas e os desafios à reflexividade dos profissionais nelas implicados. A difusão, reconhecimento e legitimação das obras culturais – portanto, a sua existência social - depende hoje crucialmente da qualidade dessas intervenções, e esta, por sua vez, da abertura dos seus protagonistas à reflexividade sobre os processos sociais envolvidos.
Se é inequívoco que a criação cultural e artística acrescenta valor simbólico ao mundo e, produzindo novos sentidos, produz também, de facto, sempre, novas realidades, a verdade é que não deixa de pertencer à esfera da circulação programada de sentido, através dos espaços físico-institucionais que privilegia, da relação de afinidade e conivência entre as obras culturais e os públicos potenciais que promove, da pedagogia do olhar que pratica, um papel activo na produção social de valor imputável às obras culturais. Faz, então, sentido que a elejamos como alvo específico da indagação sociológica – o que não implica, bem pelo contrário, que a devamos isolar em termos analíticos dos processos sociais a montante (criação cultural) e a jusante (recepção cultural).
Muitos foram os avanços alcançados pela sociologia (sociologia do campo artístico e literário, sociologia dos *media* e das indústrias culturais, entre outros) na análise dos processos de produção cultural. A partir deles, deixou de ser aceitável encarar a produção cultural como um espaço de criação livre de determinações sociais, para, pelo contrário, se passar a ter em conta as relações de força e os conflitos que neles se desenham entre detentores e *challengers* da autoridade simbólica, entre gostos e géneros legítimos, ilegítimos ou legitimáveis, entre disposições sociais herdadas e posições estéticas assumidas pelos criadores, etc. É um património de conhecimentos que não pode ser ignorado, pelo menos como pano de fundo, quando, por razões teórico-metodológicas ou pragmáticas, decidirmos concentrar esforços na análise de fenómenos da circulação de obras culturais.
Mas, os resultados a que a sociologia, juntamente com outras ciências sociais,

foi chegando, ao estudar os discretos e aparentemente inobjectiváveis processos sociais de apropriação/recepção das obras culturais são igualmente notáveis.
Não me refiro apenas à acumulação de conhecimento sobre as características sociais dos públicos da cultura, que teve, nomeadamente em Portugal, um enorme desenvolvimento. Falo também do avanço do conhecimento sobre os próprios processos e situações concretas (interacções, contextos físico-institucionais, etc.) em que decorre a apropriação das obras culturais - em casa, nas bibliotecas, nos museus, em espaços públicos. Este mundo de recepção e recriação de sentido que, por se desenrolar na esfera da intimidade, parece inobjectivável, deixou de ser, de facto, um mundo por descobrir - embora sobre ele tenha de continuar a fazer-se muito trabalho de pesquisa. Um trabalho que, em meu entender, tem de estabelecer um diálogo permanente com os estudiosos dos outros processos (circulação, seguramente, mas também criação cultural), já que, é bom lembrá-lo, se a apropriação é um processo social com autonomia relativa, ela incide sempre sobre uma obra concreta, com materialidade própria, que *também conta* no processo de recepção de sentido.

II - Algumas limitações da prática da razão sociológica e possíveis formas de as ultrapassar

1. Já se fez aqui uma referência genérica ao conjunto de constrangimentos "exógenos" com que se defrontam a ciências e os cientistas, adiantando que eles se reportam às condições societais, institucionais e organizacionais que enquadram qualquer trabalho de investigação concreto. Pode agora acrescentar-se que esse feixe de constrangimentos, antes mesmo de incidir no modo como se desenrolam as operações cruciais da pesquisa, já se revela ao nível da procura de conhecimentos e, mais precisamente, no modo como – a partir dos centros de poder político, das entidades financiadoras da pesquisa, da opinião pública influente, das organizações que enquadram profissionalmente os potenciais investigadores... - se formam e exprimem socialmente os próprios *problemas* a investigar.
Acontece que a formulação "exógena" do problema (que é uma espécie de definição prévia do espaço de possíveis das pesquisas burocrática e financeiramente "elegíveis") não é necessariamente aquela que melhor se adequa aos critérios que, à luz do património de conhecimentos acumulado nas áreas de saber em causa, devem orientar a investigação. Reformular as procuras sociais de conhecimento, reconvertendo os termos e âmbito dos problemas a investigar, torna-se então a primeira forma de, forçando os limites a que incontornavelmente está sujeita a pesquisa, abrir espaço para o avanço do saber ao alcance das ciências.

Conferência Inaugural / Conferencia Inaugural
José Madureira Pinto – A PRÁTICA DA RAZÃO SOCIOLÓGICA: FORÇANDO OS LIMITES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 16-26

Admitindo, por exemplo, que, a propósito da frequência de um museu, o problema a investigar envolva, na formulação oficial ou oficiosa, uma caracterização dos públicos segundo um conjunto de variáveis de natureza eminentemente sócio-demográfica, não está excluído que, sem recusar em absoluto os termos da procura, possa esta ser reformulada de modo a enquadrar no sistema de variáveis explicativas seleccionadas, indicadores relativos às trajectórias sócio-educativas individuais e familiares dos visitantes, à relação diferenciada destes com um conjunto específico de obras culturais seleccionado em função de conjecturas teóricas previamente fundamentadas sobre padrões classistas de gosto, etc. Sem dúvida delicada, e nem sempre inteiramente exequível, esta reformulação da procura em termos cientificamente enriquecedores está longe de constituir uma tarefa impossível ou vã. Algum pragmatismo na sua efectivação pode ser o tributo que vale a pena pagar para ganhar a margem de liberdade e autonomia intelectual legitimamente ambicionável. E não está excluído que, no processo de negociação que assim se desencadeia, seja o próprio enquadramento organizacional das entidades que formulam a procura a abrir-se a alguma reconversão.

2. O segundo aspecto que vale a pena reter neste breve inventário de pontos críticos que permeiam a investigação sobre processos sociais diz respeito à tendência para atomizar, ou seja, para isolar dos respectivos contextos, os objectos sobre os quais aquela se debruça. Nessa perspectiva, tomam-se os limites aparentes dos objectos sociais (em princípio, eficazmente ajustados aos objectivos correntes da acção prática dos indivíduos) como limites analiticamente relevantes, ignorando ou elidindo o sistema de relações sociais em que, sincrónica e diacronicamente, eles se inserem.
Ora, se há domínio do conhecimento onde a referência à história e às estruturas de relações sociais se tem revelado crucial para entender a singularidade dos objectos estudados, esse é, sem dúvida, o da análise dos factos da cultura. Fará algum sentido, por exemplo, analisar sociologicamente o acto de recepção cultural, sem procurar desvendar os processos de incorporação de disposições estéticas nos agentes sociais, ligando-os às dinâmicas classistas de aprendizagem social ao seu alcance? E pode esse complexo momento de atribuição de sentido, ser desligado, no plano analítico, da compreensão, ainda que imperfeita, das condições prático-institucionais concretas que enformam a situação de recepção?
Isolar objectos, com a veleidade de, intensificando os procedimentos de observação, captar a sua "essência", é uma opção que tem tanto de óbvio e "natural" como de epistemologicamente inconsequente, desde logo porque, sob a aparência de exaustividade, as descrições a que conduz deixam de fora o sistema de

determinações (societais, institucionais, interaccionais) que sempre sustentam a existência social desses mesmos objectos. Enfrentar o dedo do gigante, perdendo de vista o gigante ele próprio, dificilmente se tornará estratégia vencedora…
O princípio metodológico que propugna a contextualização dos objectos de pesquisa não deixa, entretanto, de apresentar dificuldades práticas de monta.
A primeira tem a ver com a necessidade de pôr limites ao âmbito da própria contextualização, sob pena de a pesquisa ficar paralisada. Por exemplo, será indispensável, numa pesquisa sociológica sobre os efeitos de um conjunto de incentivos à leitura numa biblioteca citadina concreta, recuperar na íntegra o sistema de relações sociais onde se formam os hábitos culturais dos presumíveis leitores (sistema educativo português, campo dos media e das indústrias culturais, estrutura de classes no meio urbano em causa…)?
A resposta só pode ser negativa, a não ser que se pretenda encontrar um pretexto para não chegar a realizar o estudo. Faz parte dos objectivos do trabalho de problematização que sempre acompanha a pesquisa sobre situações concretas encontrar os fundamentos teorica e *pragmaticamente* ajustados a este trabalho de contextualização. Sem essa auto-contenção na definição dos contextos pertinentes da análise (operação que por vezes se designa por “fechamento de campo”), nenhum programa de pesquisa chegará a concretizar-se.
Outro problema que decorre do princípio enunciado diz respeito ao modo de recolha e tratamento de informação para que apela. E a forma de o resolver parece ter de passar por associar o uso de técnicas de tipo intensivo (observação directa metódica, entrevistas em profundidade, análises de conteúdo…) ao de técnicas de tipo extensivo (séries estatísticas, inquéritos por questionário dirigidos a populações ou amostras de grande amplitude). Se estas últimas têm alguma vocação para restituir grandes regularidades e os contornos estruturais dos factos sociais, cabe às primeiras aprofundar a observação das singularidades com que a pesquisa necessariamente se confronta. Resta acrescentar que, pelo que atrás foi dito, há razões lógicas para pensar – sem que tal deva constituir dogma metodológico – que o recurso a procedimentos de observação de tipo extensivo deve *preceder* o uso das técnicas de observação intensiva.

3. O avanço do conhecimento depende muito, em todas as áreas científicas, da qualidade das *hipóteses teóricas* que se formulem no decorrer da pesquisa. Construídas na e pela dinâmica da problematização teórica com que, explícita ou implicitamente, se inicia a busca de interpretações plausíveis sobre o mundo, são elas que retiram a pesquisa da vasta mancha semântica que aquela problematização normalmente instaura (cegando, por tanto deixar ver) e lhes indica um rumo

bem mais definido. Nunca uma problemática teórica no seu conjunto pode ser confirmada globalmente no plano empírico; mas é possível pôr à prova proposições que, contendo uma interpretação provisória sobre aspectos delimitados do domínio do real em questão, desafiem a sustentabilidade do edifício teórico em que se fundamentam.

O que a este respeito se quer propor – e é de mais um exercício voltado para forçar os limites das rotinas de investigação que aqui se trata – é que, na medida do possível, as hipóteses de investigação ultrapassem o mero descritivismo para deliberadamente se arvorarem em hipóteses explicativas infirmáveis. Em vez de se conduzir uma pesquisa que, eventualmente por excesso de conformismo em relação à procura de conhecimento que está na sua origem, se auto-contenha dentro dos limites de uma descrição, ainda que minuciosa e sistemática, dos fenómenos em causa (por exemplo, a construção de uma tipologia de frequentadores de um equipamento cultural, segundo a sua idade e nível de instrução), há vantagem, do ponto de vista do avanço do conhecimento científico (mas também na perspectiva da intervenção prática), que ela arrisque a formulação de uma interpretação (sempre de algum modo com intenção explicativa) que possa ser posta à prova "dos factos" (por exemplo, "não é tanto a idade, mas a conjugação da origem de classe com o tipo de percursos escolares dos frequentadores de uma biblioteca ou de um museu, o factor que mais influencia os seus julgamentos de gosto").

4. Nenhuma hipótese teórica poderá furtar-se inteiramente à acusação de teoricismo e irrelevância científica se não se impuser a si mesma uma dupla confrontação – por um lado, "com os factos" e, por outro, com a crítica dos que, tendo um domínio dos instrumentos de reflexividade que fundamentam a sua formulação, dispõem de autoridade simbólica para avaliar dialogicamente a sua razoabilidade.

Deixando de lado este último tipo de confrontação, concentremo-nos no problema da verificação empírica das hipóteses de investigação.

Aqui, o aspecto crucial a reter reporta-se às exigências de tradução da hipótese, proposição que põe em relação conceitos *teóricos*, numa linguagem adequada à concretização de um conjunto de operações de recolha e tratamento de informação sobre os objectos e processos sociais empíricos envolvidos: a linguagem dos *indicadores*.

Pensando na economia global dos processos de produção de conhecimentos, a selecção e/ou construção de indicadores é uma operação *charneira* - a meio caminho entre, por um lado, a fase de problematização teórica, de que, no essencial, depende a possibilidade de formular hipóteses interpretativas fundamentadas e

fecundas sobre a realidade, e, por outro, a do teste da adequação destas últimas "aos factos", em que tem de se utilizar já uma linguagem capaz de distinguir, comparar e graduar com o mínimo de ambiguidade possível ("medir", em sentido amplo) os objectos e processos empíricos relevantes.

Acontece que, sendo um trabalho de *tradução*, a construção de indicadores está, como qualquer outra tradução, condenada a incorrer numa margem de *traição*. De facto, nesta passagem da linguagem dos *conceitos teóricos* para a linguagem dos *indicadores* é inevitável que se perca uma parte do capital de sentido entreaberto pela discussão das problemáticas teóricas de referência – embora se ganhe, em contrapartida, a possibilidade de avaliar, especificada e localizadamente (isto é, a propósito de objectos reais concretos), o potencial de inteligibilidade associado a esse mesmo capital.

A questão com que, a este propósito, vale a pena debatermo-nos não é a de medir ou não medir, comparar ou não comparar os fenómenos sociais. A história das ciências sociais demonstra à saciedade que, sem um uso sistemático de indicadores, elas continuariam a ser um modo impressionista e especulativo de lidar, no plano intelectual, com a complexidade social. A questão verdadeiramente relevante é, isso sim – e o argumento é válido para todos os domínios científicos –, a de saber se os seus utilizadores têm consciência ou ignoram os limites cognitivos dos instrumentos que accionam para pôr à prova (e em risco) as interpretações provisórias sobre o mundo social contidas nas hipóteses de investigação que construíram.

Acontece, com efeito, que a construção de indicadores implica o estabelecimento de um *compromisso* entre as exigências e ambições semânticas da problematização teórica e as necessidades de contenção impostas pela observação metódica do real, entre a abertura de dimensões conceptuais sugeridas pela teorização e a simplificação imposta pelos objectivos de "medição" (o que não é sinónimo de quantificação) dos fenómenos em estudo. Tornar explícitas as bases desse compromisso deve por isso constituir componente incontornável dos processos de demonstração e de argumentação em que se desdobra o trabalho científico – para se poder legitimar, a "traição" tem, aqui, de ser confessada em toda a sua extensão e as suas consequências assumidas nas diferentes operações de pesquisa.

Todos os que alguma vez se aproximaram dos processos da percepção estética e da formação de juízos de gosto com a intenção de os objectivar através dos instrumentos das ciências, sabem até que ponto são difíceis e precários os caminhos que conduzem à sua análise. Nem por isso deixam eles de poder contar, graças aos esforços da psicologia, desde logo, mas também da sociologia ou da antropologia dos factos simbólico-culturais, com um acervo de indicadores que permitiram à investigação transpor os limites (o que é diferente de recusar ou ignorar o seu

contributo) das reflexões eminentemente teórico-abstractas sobre a percepção e legitimação social das obras culturais, ainda que esses indicadores surjam sob a forma, por vezes quase prosaica, de umas tantas escalas de preferência em diferentes domínios culturais (música, literatura, programas televisivos, filmes, pinturas, etc.), de índices de frequência de práticas culturais, de grelhas de usos do tempo livre e de lazer (no espaço doméstico, nos espaços público e semi-público), etc. O acervo de conhecimentos que a utilização destes instrumentos de pesquisa – sempre de algum modo profanadores da aura associada à grande reflexão sobre a obra de arte e a experiência estética – permitiu alcançar na perspectiva da objectivação dos processos de circulação das obras culturais é imenso e incontornável.

5. O último e porventura mais perturbador problema metodológico que importa abordar quando está em causa a análise dos fenómenos culturais já em parte foi enunciado na fase inicial deste texto. Não sendo (ao contrário dos astros...) destituídos de dispositivos de atribuição de sentido, os actores sociais participam frequentemente, de forma não neutral, nos processos de investigação que os envolve. São objecto de pesquisa mas também produtores de sentido, e portanto de realidade, nos próprios actos de recolha de informação que tenham de os mobilizar. Estará a pesquisa sobre o social inviabilizada por tal facto?
Se não quiser fugir à complexidade dos problemas que daqui resultam, a sociologia tem de os integrar no próprio modelo de análise e nas estratégias observacionais que desencadeia. Reconhecer que a relação de observação interfere com os factos observados, desde logo porque os observados são chamados pela sociologia, na fase de recolha de informação, a pronunciar-se sobre as suas condições de existência, é justamente a primeira condição para a pesquisa neste domínio não se transformar numa versão ficcionada sobre o real. Analisar o social obriga pois, nestas condições, a objectivar as próprias relações sociais de observação induzidas pela análise. Nada mais difícil, nada mais incontornável.

Museus, Colecções e Património / Museos, Colecciones y Patrimonio

Adelaide Manuela da Costa Duarte
O MACE: DA COLECÇÃO PRIVADA À FRUIÇÃO PÚBLICA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 28-40

Adelaide Manuela da Costa Duarte

Licenciada em História, variante História da Arte pela FLUC (1998). Mestre em Museologia e Património Cultural pela FLUC (2005). Doutoranda em Museologia e Património Cultural na FLUC desde 2006. A investigação que desenvolve neste contexto intitula-se, provisoriamente, «Do coleccionismo privado à fruição pública. Articulação entre as colecções privadas de arte moderna e contemporânea e o poder público. Contributos para a história da museologia em Portugal». Ao projecto de doutoramento foi concedido uma Bolsa de Investigação pela FCT. Após uma breve passagem pelo Museu de Aveiro (1999– 2000), foi bolseira de Investigação Científica da FCT no Museu Nacional da Ciência e da Técnica Doutor Mário Silva (2000–2006). Ali desenvolveu actividades de programação, organização, instalação, montagem e divulgação de exposições de carácter temporário junto dos diferentes públicos. No âmbito do serviço educativo, trabalhou em ateliers pedagógicos. No estudo de colecções, realizou trabalho de inventariação e de acompanhamento de processos de recuperação e conservação de espólio científico e tecnológico.

O MACE: DA COLECÇÃO PRIVADA À FRUIÇÃO PÚBLICA

Adelaide Manuela da Costa Duarte

Resumo

O Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Colecção António Cachola (MACE) abriu as portas ao público em 6 de Julho de 2007, num edifício da Câmara Municipal de Elvas (CME) musealizado para aquele efeito. Desde então, exibe-se uma colecção de arte contemporânea portuguesa no interior do Alentejo. António Cachola é o promotor da colecção. O coleccionador reuniu obras de artistas portugueses, a partir dos anos (19)80, nas várias técnicas artísticas, coadjuvado pelo comissário, e director de programação da instituição, João Pinharanda, que apoia a afere as escolhas do coleccionador. Desde a génese da colecção que o coleccionador a perspectivou como de âmbito público. O MACE é, assim, a materialização daquele desejo.

Neste artigo propomo-nos a discutir vários aspectos da colecção: a sua formação e caracterização, a transferência do âmbito privado para o público ou o perfil do coleccionador.

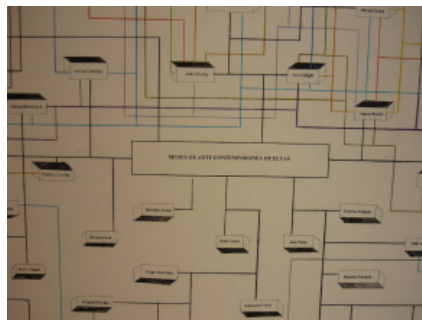
Palavras-chave: Colecção Privada, Museu de Arte, Arte Contemporânea Portuguesa

Abstract

The Elvas Museum of Contemporary Art António Cachola Collection (MACE) opened to the public on July 6, 2007, in the old hospital, in Portuguese Alentejo, musealized for that purpose. Since then, it exhibits a collection of contemporary art from the collector António Cachola. He assembled works of Portuguese artists from the 80', with various artistic techniques, assisted by the commissioner and artistic director of the institution, João Pinharanda, who supports the choices of the collector. Since the genesis of the collection the collector wished the public realm, which became embodied by the MACE.

In this article we propose to discuss various aspects regarding the collection: its formation and characterization, the shift from the private to the public sphere, the distinctive profile of the collector.

Keywords: Private Collection, Art Museum, Contemporary Portuguese Art

Introdução

Mafalda Santos, Maze, 2007. Pormenor. Col. António Cachola. Paiol de Nossa Senhora da Conceição, Elvas (Fot. Adelaide Duarte, 2008)

O excerto do desenho de Mafalda Santos (1980) que apresentamos, *Maze* (2007), refere-se à rede de instituições e de coleccionadores privados na qual se inscrevem as obras de arte coleccionadas. Neste diagrama, visualizam-se os artistas presentes na colecção MACE, bem como as restantes instituições, em cujas colecções também estão representados.

Neste artigo, procurar-se-á conhecer, através da sua definição, as variáveis dos perfis de coleccionadores, e as motivações do acto de coleccionar, por forma a fundamentar o papel de António Cachola, o coleccionador de arte contemporânea portuguesa em apreço. O seu perfil afigura-se específico no panorama nacional, desde logo, no desejo de partilhar com o público a sua colecção desde o momento mais embrionário, ou na aposta em artistas emergentes, com carreiras por consolidar, o que revela gosto pelo risco, a audácia associada, a ousadia e até a coragem para enfrentar as críticas às escolhas. Entendemos a procura da singularidade das colecções como a maior riqueza da actividade de coleccionar. Embora se trate de uma colecção recente, o seu resultado pode ser fruído, publicamente, desde 2007. Elvas, uma cidade raiana, desde então vê-se inscrita no circuito da arte contemporânea em Portugal, contrariando o défice cultural a que a região tradicionalmente se encontrava votada.

1. Da colecção privada à fruição pública

No âmbito da mostra da colecção António Cachola no Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), em Badajoz, Espanha, no ano de 1999, Alexandre Pomar, crítico de arte, escreveu o artigo intitulado, «Colecção de fronteira». Citamos: «Não é frequente que se dê a conhecer publicamente uma colecção particular. [...] As colecções privadas são a expressão de um gosto ou de uma paixão [...] pessoal, que quase sempre só vem a público após a morte

do coleccionador [...]. Evoluem com o tempo [...]. Em certos casos [...] acabam a sustentar o património de grandes museus [...]. Será essa uma imagem ultrapassada de colecção?»[1].

Respondendo à questão ali levantada, julgamos que a imagem de colecção não está ultrapassada, ou antes, a do coleccionador que paulatinamente a constitui ao sabor do gosto e das vicissitudes da sua vida. Porém, na actualidade, aquela afirmação tende a ser contrariada dado que têm surgido vários exemplos de colecções particulares cuja musealização é o objectivo promovido pelos próprios coleccionadores.

Ainda aproveitando o pensamento do crítico, sublinhamos a ideia de gosto, de paixão, de selecção, de tempo e de intimismo, uma terminologia que dá corpo ao coleccionador individual, caracterizando-o. Este é muitas vezes identificado com aquele que entesoura, antagonizando-se com a imagem do coleccionador que exibe, ou seja, aquele que partilha e lega o fruto do seu coleccionismo. José-Augusto França, Manuel de Brito, José Berardo ou António Cachola, para referir alguns coleccionadores portugueses de arte moderna e contemporânea, são nomes que se inscrevem neste último perfil[2].

Coleccionar é uma actividade social que dá forma a um discurso e revela uma maneira de pensar, a do coleccionador, numa relação entre os valores e o objecto escolhido, podendo implicar uma procura permanente[3].

Estamos em crer que, volvidos dez anos, A. Pomar não iniciaria o citado texto na negação porque ao longo desta primeira década do século XXI, em Portugal, tem-se assistido à abertura de museus de arte moderna e contemporânea com base em colecções de proveniência privada, que obrigam a rescrever a história da museologia da arte e do coleccionismo. Enunciamos alguns exemplos: em 2004, registou-se a abertura do Núcleo de Arte Contemporânea Doação José-Augusto França, em Tomar; em 2006, o Centro de Arte Manuel de Brito, em Algés; no ano seguinte, em 2007, o Museu Colecção Berardo de Arte Moderna e Contemporânea, em Lisboa, cuja colecção desde 1997 se encontrava disponível ao público no Casino sintrense, o MACE, em Elvas.

1 *Alexandre Pomar, "Colecção de fronteira", http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/06/coleco_antnio_c.html (acedido) em 27 de Agosto de 2009.*

2 *A ideia da dicotomia no acto de coleccionar terá por base as palavras de Sacha Guitry, «Il y a deux sortes de collectionneurs, celui que cache ses trésors et celui qui les montre; on est placard ou bien vitrine» [Maurice Rheims (2002), Les collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation, Paris, Éditions Ramsay, p. 13].*

3 *A acção de coleccionar, segundo o sociólogo Jean Baudrillard, ajuda a contrariar a fugacidade da vida ou a angústia do tempo e da morte [Jean Baudrillard (2006), O sistema dos objectos, São Paulo, Perspectiva, p. 103-105].*

Adelaide Manuela da Costa Duarte
O MACE: DA COLECÇÃO PRIVADA À FRUIÇÃO PÚBLICA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 28-40

Pelo exposto, parece-nos, ao invés, que é cada vez mais frequente que se dê a conhecer publicamente as colecções privadas, registando-se uma extraordinária dinâmica entre os museus de arte contemporânea[4]. O estudo de caso que nos ocupa é disso um exemplo: *O MACE: da colecção privada à fruição pública* assinala um momento de grande significado na história da museologia, a passagem da colecção da esfera privada para a pública.

2. António Cachola, um coleccionador discreto

O papel do coleccionador António Cachola (1949?) situa-se na intersecção entre o domínio privado e o público.
Esta ténue fronteira de domínios diz respeito à abertura de museus de arte moderna e contemporânea com colecções de proveniência privada em espaços públicos, recuperados para aquele efeito que, todavia, continuam sendo privadas e protegidas por protocolos de tempo variável. Assim, a colecção de António Cachola é de fruição pública e foi constituída com esse intuito. Mas, de acordo com o protocolo assinado, em 2001, com a CME, o conjunto de obras anexo ao referido documento fica à salvaguarda do MACE, sob a figura de depósito[5]. Desconhecemos a publicação de entrevistas concedidas na primeira pessoa do coleccionador, sendo esse papel remetido para o actual director de programação do MACE, o crítico João Pinharanda.
António Cachola é um quadro superior da empresa Delta Cafés. Natural de Elvas, o empresário ocupa o lugar de director financeiro da referida empresa, sediada em Campo Maior. A partir do Alentejo, o coleccionador ousou inscrever o nome Elvas, uma cidade raiana, e muito fortificada, no circuito da arte contemporânea. Como se pode ler, pretende-se: «transformar um museu de fronteira num museu que ajude a acabar com as fronteiras: entre a arte contemporânea e o público, entre centro e periferia, entre Portugal e Espanha»[6]. No alcance deste objectivo, «o museu surge como centro cultural em rede territorial», procurando-se estreitar uma cooperação com o MEIAC[7].

4 *Parafraseamos a ideia do artigo: Raquel Henriques da Silva (2008), "Museus de arte contemporânea: uma extraordinária dinâmica", Museologia.pt, N.º 2, Ano II, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, p. 113-125.*

5 *Protocolo de acordo entre a Câmara Municipal de Elvas e Dr. António Cachola, Elvas, 21 de Abril de 2001 (Arquivo MACE).*

6 *João Pinharanda (2007), "Uma colecção em progresso. Da necessidade da Colecção António Cachola", Museu de Arte Contemporânea de Elvas. Colecção António Cachola. Um roteiro, Elvas, p. 9.*

7 *Ana Tostões (2008), "Mace: espaço de contemporaneidade e lugar de memória", Monumentos, Revista Semestral do Património Construído e da Reabilitação Urbana, N.º 28, p. 182.*

No ano de 1999, começou a constituir-se a colecção. O pretexto foi a exposição temporária da "Colecção António Cachola" realizada no MEIAC, naquele ano. Foi neste âmbito que João Pinharanda iniciou a colaboração com António Cachola para aferir a escolha das obras que seriam exibidas no Museu, imprimindo um tom museológico ao conjunto de obras. O comissário defende que: «nenhum artista deve viver isolado na colecção [...]. Sempre o aconselhei a seguir o trabalho dos artistas [...]. Criar núcleos torna a colecção mais coesa, mais concentrada»[8].
O seu número rondava, então, as 100 obras e haviam sido adquiridas maioritariamente para aquela exposição. Foram exibidos 34 artistas. Para A. Pomar estava-se em presença de uma «colecção de risco» com «apostas em emergências recentíssimas de artistas cujas obras escolares não puderam ainda confirmar-se em continuidades de trabalho» e «de um bem visível gosto pela pintura»[9]. Ora, este é o maior desafio de coleccionar a arte contemporânea, e o coleccionismo privado é, geralmente, mais arriscado e mais ousado. O que A. Pomar designa por uma «colecção de promessas», para o coleccionador será a sua singularidade e a «genial capacidade criativa» da arte contemporânea portuguesa[10]. Perante estes argumentos, o crítico parece reivindicar o papel de museu como um espaço de legitimação da arte, no qual haveria pouca "margem para experiências".
Segundo o catálogo, a exposição organizou-se em três grandes eixos, «Corpo. Imagens do corpo», «Lugar. As determinações do lugar», «Linguagem. Linguagem e decoração», e pretendeu mostrar a arte contemporânea portuguesa nas décadas de (19)80-90[11]. Estas décadas transformar-se-iam no conceito da colecção e na baliza cronológica a partir da qual a colecção se ancoraria. O comissário fundamenta a opção: «o objectivo genérico da colecção é o de cobrir propostas criativas dos artistas portugueses a partir da década de 80», por motivos históricos e individuais. Os primeiros prendem-se com a visibilidade pública que os artistas portugueses ganharam naquela década, e, os segundos têm que ver com a formação cultural e profissional do coleccionador que se revê, geracionalmente, em muitos artistas da colecção [12].

8 *Paula Brito Medori (2007), "A colecção não vai parar", L+Arte, N.º 38, Lisboa, p. 24.*

9 *Alexandre Pomar, art. cit., acedido em 28 de Agosto de 2009.*

10 *Alexandre Pomar, "O Museu de Elvas - MACE", http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/07/o-museu-de-elva.html, acedido em 1 de Setembro de 2009; António Cachola (2009), "Uma colecção, um museu", Colecção António Cachola, Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Elvas, p. 13.*

11 *João Pinharanda (1999), "Corpo, lugar, linguagem", Colecção António Cachola. Arte portuguesa anos 80-90, Badajoz, p. 9-19.*

12 *Idem, p. 13.*

António Cachola não se furta ao papel de coleccionador, isto é, define a colecção e intervém directamente na aquisição de obras em perseverantes negociações, frequenta *ateliers* de artistas e galerias de arte, embora coadjuvado pelo comissário, revelando, julgamos, profissionalismo no modo de entender a actividade. Após aquela exposição, o coleccionador continuou a adquirir sem o comissariado de João Pinharanda que, apenas em 2003, voltaria àquele papel. O objectivo era, então, musealizar a colecção.

3. O MACE numa cidade raiana

Em Julho de 2007, a revista *L+Arte* noticiou a abertura de dois museus dedicados à arte moderna e contemporânea no nosso país, com colecções de proveniência privada, uma de âmbito internacional e a outra de âmbito nacional: *Dois homens dois museus. Colecção Berardo e Colecção Cachola abrem ao público*[13]. O MACE inaugurou em 6 de Julho de 2007.
O depósito da colecção no Museu foi negociado entre António Cachola e a CME. Para o efeito, foi adquirido pela CME o antigo Hospital e Mesa da Misericórdia de Elvas, em 2002, um edifício, de características barrocas, do risco de José Francisco de Abreu, erguido em meados do século XVIII. Sofreu obras de beneficiação para a sua nova função museal propostas pelo arquitecto Pedro Reis e pelos *designers* Filipe Alarcão e Henrique Cayatte, com apoio financeiro do Programa Operacional da Cultura[14]. O Instituto Português dos Museus acompanhou, a par e passo, o desenvolvimento do processo, sendo da sua responsabilidade o projecto museológico. Este programa pode ser lido como a estrutura teórica da instituição nascente[15].
Da lista de cerca de 100 obras anexas ao programa, o coleccionador comprometeu-se a acrescentar novas peças ao seu espólio. Actualmente, a colecção quase quadruplicou, perfazendo cerca de 407 obras[16]. As obras são mostradas ao público mediante a exposição «permanente ou rotativa» no «espaço nobre» que a CME

13 L+Arte, N.º 38, Lisboa, Julho de 2007. Porém, não foi incluído o Museu da Fundação António Prates, que inaugurou naquele mês e naquele ano, apesar de já ter encerrado.

14 Ana Tostões, art. cit., p. 179-182; (2009), "Dossier da obra", Colecção..., p. 23-35.

15 Programa Preliminar/Programa Museológico do Museu de Arte Contemporânea de Elvas. Colecção António Cachola, Dezembro de 2002 (Arquivo MACE).

16 (2009) Colecção..., p. 154-192.

disponibilizou, o MACE[17].

A colecção de arte de António Cachola é de âmbito nacional, balizada a partir dos anos 80, como já se referiu. Procura ser um reflexo do trabalho dos artistas portugueses nos vários suportes técnicos: a pintura, a escultura, o vídeo, o desenho, a gravura, a fotografia, a instalação, ou seja, apresenta-se como um compêndio da história da arte portuguesa recente. Segundo a informação do catálogo *raisonné* estão representados 82 artistas, um número que duplicou face a 2001, o ano da assinatura do protocolo entre o coleccionador e a presidência da CME[18].

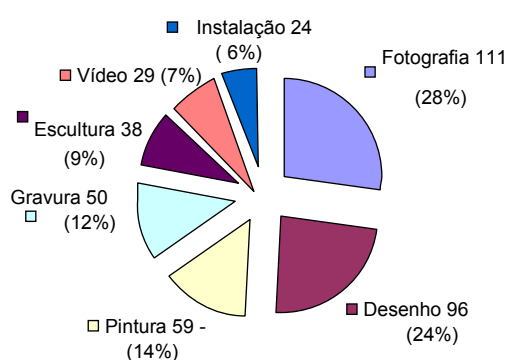



Gráfico1
Col. António Cachola ao nível do suporte técnico % (2008)

No que respeita à colecção, em 2008, e como se pode verificar no Gráfico 1 supra, a técnica da fotografia é a mais representada com 111 peças, correspondendo a 28% face à totalidade das obras. Segue-se a técnica do desenho, com 96 obras (24%)[19]. Na colecção figuram: 59 pinturas (14%), 50 gravuras (12%), 38 esculturas (9%), 29 vídeos (7%) e 24 instalações (6%)[20].

Relembrando o texto de A. Pomar, se, na primeira mostra da colecção no MEIAC, existia «um bem visível gosto pela pintura», o mesmo não se pode afirmar neste quadro de aquisições onde a pintura "perde" protagonismo para as técnicas da

17 *Sabe-se que as duas primeiras exposições temporárias, "Uma colecção em progresso" (07-07-07 a 21-10-07) e "Algumas paisagens" (28-10-07 a 02-03-08), foram vistas por c. 7000 pessoas [Vide: Protocolo..., "N.º Visitantes 1.ª e 2.ª Exposição" (Arquivo MACE)].*

18 *(2009) Colecção....*

19 *No domínio do desenho, destacamos o virtuosismo de João Queiroz (1957) na «reinvenção da paisagem» [Alexandre Melo (2007), Arte e artistas em Portugal, IC/Bertrand Editora, p. 101].*

20 *Os valores do gráfico, da nossa autoria, têm por base o catálogo e devem ser lidos como aproximativos, dado o nível contínuo de aquisições [(2009) Colecção..., p. 154-192)].*

fotografia e do desenho[21]. Por exemplo, a nível da fotografia, Jorge Molder (1947), o artista mais velho na colecção que consolidou a importância desta técnica no contexto das artes plásticas na década de 80[22], assina a série *Anatomia Boxe* (1996-97) com 40 exemplares; André Gomes (1951) é o autor de "A casa da boneca", "Cenas da vida libertina" e "Requiem", da série *A Carreira do libertino*, com 24 fotografias (1994); e, Augusto Alves da Silva (1963) o autor da série *3.16* de 11 fotografias, de 2003, imagens com uma forte conotação política.
Na perspectiva do comissário, os núcleos mais fortes da colecção são constituídos pelas obras de Pedro Calapez (1953), Rui Sanches (1954), José Pedro Croft (1957) ou Pedro Proença (1962)[23]. Efectivamente, na colecção procura-se acompanhar o percurso destes autores com obras dos anos 90 e da primeira década do séc. XXI. José Pedro Croft é o artista plástico mais representado na colecção, a nível do número de obras e de acompanhamento do percurso. As obras datam de 1995 a 2007 nas técnicas da gravura, onde se destaca uma série da 39 gravuras (2001), da escultura e do desenho (s.t., 1995, 1997, 1999, 2001, 2002, 2003, 2007), perfazendo 57 peças.
Na perspectiva de Alexandre Melo, «uma das características da conjuntura artística dos anos 80 foi [...] produzida pela afirmação pública de grupos informais de artistas [...]. Tais grupos correspondiam mais a cumplicidades de formação, promoção e atitude do que a afinidades programáticas ou estéticas»[24]. Pedro Calapez, Rui Sanches, José Pedro Croft e Pedro Cabrita Reis estão entre aqueles grupos e na colecção. Os artistas Ana Vidigal (1960), Ilda David (1955), Manuel Rosa (1953) e Xana poder-se-iam inscrever neste contexto. Julgamos que estes autores fundamentam o conceito da colecção ancorar nos anos 80, embora as obras da colecção datem da década seguinte.
Miguel Palma (1964), João Tabarra (1966), Miguel Ângelo Rocha (1964) e Rui Serra (1970) são artistas importantes da década seguinte, emergentes ao tempo em que figuraram na exposição *Imagens para os anos 90* e de diminuta presença na colecção António Cachola[25].
A colecção foi sempre apresentada como um processo em crescimento, desde a primeira mostra em 1999. Na continuidade deste conceito, e parafraseando

21 *Alexandre Pomar, art. cit., acedido em 27 de Agosto de 2009.*

22 *Alexandre Melo, ob. cit., p. 66.*

23 *Paula Brito Medori, art. cit., p. 24.*

24 *Alexandre Melo, ob. cit., p. 69.*

25 *Exposição comissariada por Fernando Pernes [Imagens para os anos 90 (1993), FS/Câmara Municipal de Chaves].*

o título da primeira exposição temporária que teve lugar no MACE, esta é uma "colecção em progresso", e acrescentamos, em aberto, todavia ambiciosa porque se pretende como uma «referência obrigatória na interpretação da realidade artística nacional»[26]. Ora, ao longo destes dez anos, se a colecção triplicou ao nível do número de artistas e quadruplicou ao nível do número de obras, significa que a prioridade do coleccionador tem sido completar núcleos e tendências.
A primeira década do século XXI apresenta uma geração de artistas «fluente na língua franca da arte contemporânea»[27], na medida em que se inserem no contexto internacional, utilizam uma linguagem de estilos plural, longe da ideia de grupo da década anterior. Exemplificativo deste percurso autoral, e em construção, são os trabalhos de Nuno Viegas (1977) com 17 obras na colecção; Pedro Gomes (1972) com 12; Rui Calçada Bastos (1972) com 5; Noé Sendas (1972) com 4; ou Vasco Araújo (1975) com 4 obras.
Recuperando a ideia do comissário, o MACE deu a oportunidade a um Museu situado na fronteira de contribuir para acabar com as fronteiras.

Conclusão

O perfil de António Cachola destaca-se como coleccionador de arte do "tempo presente". A motivação filantrópica, cívica e estética são características a imputar ao seu perfil. Estamos perante um coleccionador que começou por fazer uma exposição sem ter uma colecção, vindo a formar uma colecção para expor. Entre vicissitudes, e originalidade, a colecção constituiu-se museologicamente desde o momento mais embrionário. Com dez anos de existência, a colecção é muito recente e não tem o habitual tempo de "fermentação" que as colecções privadas nos habituaram ao longo da História. Está muito implicada com os artistas da geração do coleccionador, e foi constituída para o "olhar do público". Os anos de maior significado na sua história são, 1999, 2001 e 2007, isto é, o ano da primeira exposição no MEIAC, o ano da assinatura do protocolo com a CME e, finalmente, o ano em que o MACE abriu ao público.
Em suma, a abertura do Museu numa cidade fronteiriça vem, por um lado, atestar a dinamização que os museus de arte moderna e contemporânea, abertos ao público nesta primeira década do séc. XXI, trouxeram à museologia, e, por outro, na perspectiva do coleccionismo, o conjunto de obras em permanente crescimento na

26 *João Pinharanda, ob. cit., 1999, p. 11.*

27 *Alexandre Melo, ob. cit., p. 110.*

colecção contribui para potenciar o mercado da arte português.

No que concerne ao futuro da colecção, consideramos da maior pertinência a CME acautelar o *terminus* do protocolo, promovendo a formação de uma colecção própria ou negociando, com o coleccionador, em termos que este abdique, paulatinamente, das obras.

Referências

Baudrillard, Jean (2006), *O sistema dos objectos*, São Paulo, Perspectiva.

Cachola, António (2009), "Uma colecção, um museu", *Colecção António Cachola, Museu de Arte Contemporânea de Elvas*, Elvas, p. 11-13.

Colecção António Cachola, Museu de Arte Contemporânea de Elvas (2009), Elvas.

Imagens para os anos 90 (1993), FS/Câmara Municipal de Chaves.

Jürgens, Sandra Vieira, *João Pinharanda* (Entrevista, Lisboa, 1 de Fevereiro de 2008), http://www.artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=46 (acedido em 25 de Agosto de 2009).

Medori, Paula Brito (2007), "A colecção não vai parar", L+Arte, N.º 38, Lisboa, p. 24-26.

Melo, Alexandre (2007), *Arte e artistas em Portugal*, IC/Bertrand Editora.

Pinharanda, João (1999), "Corpo, lugar, linguagem", *Colecção António Cachola. Arte portuguesa anos 80-90*, Badajoz, p. 9-19.

Pinharanda, João (2007), "Uma colecção em progresso. Da necessidade da Colecção António Cachola", *Museu de Arte Contemporânea de Elvas*. Colecção António Cachola. Um roteiro, Elvas, p. 8-9.

Pomar, Alexandre, "Colecção de fronteira", http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/06/coleco_antnio_c.html (acedido em 27 de Agosto de 2009).

Pomar, Alexandre, "O Museu de Elvas - MACE", http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/07/o-museu-de-elva.html (acedido em 1 de Setembro de 2009).

Programa Preliminar/Programa Museológico do Museu de Arte Contemporânea de Elvas. Colecção António Cachola, Dezembro de 2002 (Arquivo MACE).

Protocolo de acordo entre a Câmara Municipal de Elvas e Dr. António Cachola, Elvas, 21 de Abril de 2001 (Arquivo MACE).

RHEIMS, Maurice (2002), Les collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation, Paris, Éditions Ramsay.

Silva, Raquel Henriques da (2008), "Museus de arte contemporânea: uma extraordinária dinâmica", *Museologia.pt*, N.º 2, Ano II, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, p. 113-125.

Tostões, Ana (2008), "Mace: espaço de contemporaneidade e lugar de memória", *Monumentos, Revista Semestral do Património Construído e da Reabilitação Urbana*, N.º 28, p. 179-182.

Alice Duarte

Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Docência na FLUP desde 1990, em diversos dos seus Departamentos: Geografia, Sociologia, Ciências e Técnicas do Património, História e Estudos Germanísticos. Mestre em Antropologia Social e Cultural pela Universidade do Minho, em 1997, na especialidade de Etno-Museologia com a tese Colecções e Antropologia: Uma Relação Variável Segundo as Estratégias de Objectivação do Saber.Doutorada em Antropologia pelo ISCTE, em 2007, na especialidade de Antropologia das Sociedades Complexas, com a dissertação Novos Consumos e Identidades em Portugal: Uma Perspectiva Antropológica.A realizar projecto de investigação Pós-Doc aprovado pela FCT, em 2008, centrado na Etnografia das Organizações de Cooperação e Desenvolvimento.

O DESAFIO DE NÃO FICARMOS PELA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL

Alice Duarte

Resumo

A adopção pela Conferência Geral da Unesco da *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial,* em Outubro de 2003, tem subjacente uma intenção de sensibilização e protecção cultural que só pode ser gratificante para a disciplina antropológica dada a acrescida amplitude e vitalidade da noção de cultura que lhe está implícita. Contudo, a conceptualização do património cultural imaterial (PCI) através sobretudo de um paradigma de salvaguarda e arquivo, corporizando um ethos preservacionista, tem em si um potencial limitativo que urge desafiar. As implicações preservacionistas devem ser analisadas nomeadamente ao nível das actividades do Museu, defendendo-se aqui a necessidade de ultrapassar a dominância de tal ethos como única forma da instituição museológica deixar de ser o Mausoléu de que fala Theodor Adorno [1967], celebrando apenas a sobrevivência do passado, e possa contribuir também para o florescimento e renovação das realidades culturais contemporâneas.

Palavras-chave: Patrimonio Cultural Imaterial, Museu, Convenção da Unesco

Abstract

The adoption by the UNESCO General Conference of the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, in October of 2003, has the underlying intention of sensitization and cultural protection that can only be of gratification to the discipline of anthropology given the increasing volume and vitality of the notion of culture that this implies. However, the conceptualization of intangible cultural heritage (ICH) through above all the paradigm of safeguarding is archival, embodying a preservationist ethos which has a limiting potential that begs a challenge. The preservationist implications should be analyzed namely at the level of museum activities, defending in this paper the necessity of going beyond the dominance of such ethos, so that the museum institution is no longer the Mausoleum referred by Theodor Adorno (1967) – which celebrates only the survival of the past – and can contribute as well to the flourishing and renovation of contemporary cultural realities.

Keywords: Intangible Cultural Heritage, Museum, UNESCO Convention

Introdução

Iniciada na década de 60 do século XX, a acção normativa da Unesco no domínio da protecção cultural produziu os seus primeiros efeitos concretos em 1972, com a adopção da Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural através da qual se procurava activamente fomentar a protecção e valorização de um "património cultural" concebido como identificável em objectos arquitectónicos, monumentais, escultóricos e pictóricos, em conjuntos coesos de estruturas edificadas e em lugares naturais humanizados com reconhecido valor histórico-estético-antropológico (Unesco, Paris, 1972). A concepção do património cultural demasiado restritiva aí subscrita justificará as subsequentes sucessivas medidas promotoras da defesa e valorização de bens culturais cujos contornos não os definiam como passíveis de protecção pela legislação de 1972. Em 1989, a Conferência Geral adopta a Recomendação sobre a Protecção da Cultura Tradicional e Popular. Em 1997 é lançado o programa para a Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade cujas sucessivas Proclamações de 2001, 2003 e 2005 – sob a égide do japonês Koïchiro Matsuura como Secretário-geral da Unesco – vão inscrevendo até um total de 90 Obras-Primas, correspondentes a outros tantos "espaços culturais" e "formas de expressão populares e tradicionais". Finalmente, em Outubro de 2003, a partir de um esboço de texto inicialmente elaborado apenas como documento de trabalho mas transformado em proposta votada e aprovada sem qualquer voto contra, a 32ª Sessão da Conferência Geral da Unesco, em Paris, adopta a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (PCI) que entrará em vigor a 20 de Abril de 2006 e à qual Portugal aderiu em Agosto de 2008.

Ainda que brevemente referido, o panorama acabado de retratar elucida sobre a existência de um movimento de protecção internacional do património cultural por via legislativa, bem assim como um ganho de reconhecimento das suas dimensões mais imateriais, em detrimento de uma acepção inicial sobretudo monumental e material. Nomeadamente depois da adopção da Convenção de 2003, o conceito de PCI passou a dominar quer a arena internacional, quer os discursos institucionais e legislativos nacionais, onde peritos e decisores das comissões nacionais da Unesco têm procedido e apoiado a elaboração de listagens e planos de acção visando a salvaguarda desse património. A proposta do presente texto é proceder a uma reflexão crítica sobre os contornos da noção de PCI enquanto discurso oficial de preservação, examinando as implicações conceptuais e operacionais de o manter devedor de um ethos preservacionista ou, pelo contrário, de o libertar de tal tendência.

Património Cultural Imaterial: novo ou velho discurso?

No livro que já pode ser rotulado como um clássico, The Past Is a Foreign Country, David Lowenthal (1985) evidencia a emergência da noção de património como expressão do ethos preservacionista moderno. Enquanto rebelião contra a tradição herdada e, portanto, aceleração da história corporizada numa ruptura entre o passado e o presente, a Modernidade trouxe consigo o culto da preservação e da nostalgia preservacionista: "preservamos porque o ritmo da mudança e desenvolvimento tem atenuado uma herança integral da nossa identidade e bem-estar (...) porque não mais somos íntimos o suficiente com essa herança para a retrabalhar criativamente" (1985: XXIV). Traduzida no desejo de salvar tudo o que pode vir a desaparecer, essa mentalidade preservacionista moderna encontra os seus temas-chave nas ideias de perda e trauma, recuperação e revitalização. Enquanto ethos dominante da Modernidade ocidental esse é também o pano de fundo que orienta e modela o desempenho da Unesco, cujas actividades normativas e legislativas correspondem à emergência, agora, da comunidade internacional como agente de salvaguarda da herança do passado em risco de destruição e/ou esquecimento. Que o movimento internacional de protecção do património fomentado pela Unesco é expressão desse ethos preservacionista dominante, pode ser ilustrado pela própria consideração do contexto em que foram iniciadas as actividades da instituição. Criada no pós-II Guerra Mundial com o intuito de promover a cooperação internacional nas áreas da educação, ciência, cultura e comunicação (www.unesco.org), a acção normativa da Unesco iniciou-se nos anos 60, desencadeada pelo problema da relocalização dos Monumentos Núbios ameaçados de imersão pela construção da barragem de Aswan (Hassan, 2007). A Convenção de 1972, genericamente conhecida como a Convenção do Património Mundial, resultou da subsequente internacionalização bem sucedida daquela campanha de sensibilização e protecção do património monumental núbio. De entre os vários autores (Cleere, 2001; Meskell, 2002; Butler, 2007; Rowlands, 2007) que têm vindo a discutir as implicações do ethos preservacionista no entendimento do património mundial, D. Byrne (2004), a propósito das recomendações enunciadas na Convenção de 1972, faz notar o quanto os procedimentos prescritos assentam

em exclusivo numa "conservação etic" (idem:19)[1] demasiado distante de qualquer entendimento local de património e, pelo contrário, promovem um discurso científico do património como o seu discurso oficial.

Sabendo nós que a noção de PCI foi inventada tendo em vista a superação das limitações da Convenção de 1972 e que a criação desse novo conceito significou a emergência de um novo discurso sobre o património, importa analisar até que ponto o novo entendimento sobre património supera o anterior, matizando aquela tendência preservacionista e abarcando, de facto, não só monumentos e sítios, mas também práticas, crenças e competências que necessariamente precisam ser sustentadas e perpetuadas pelas respectivas "comunidades de praticantes" (Deacon e tal., 2004).

De acordo com a Convenção de 2003:

"O PCI significa as práticas, as representações, as expressões, o conhecimento, as competências – assim como os instrumentos, os objectos, os artefactos e os espaços sociais associados – que as comunidades, os grupos e, nalguns casos, os indivíduos reconhecem como parte do seu património cultural. Este PCI, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e pelos grupos em resposta ao seu ambiente, à sua interacção com a natureza e à sua história, e fornece-lhes um sentido de identidade e continuidade, assim promovendo o respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana. (...) Está manifesto no interior dos seguintes domínios:

1. Tradições e expressões orais, incluindo a linguagem como veículo de património imaterial;
2. Artes performativas;
3. Práticas sociais, rituais e eventos festivos;
4. Conhecimento e práticas relativas à natureza e ao universo;
5. Artesanato tradicional."(Unesco, 2003, Artigo 2)

Prestando atenção ao transcrito e ao texto integral da Convenção de 2003 surge bastante evidente que a noção de PCI é em larga medida uma tentativa de resposta às lacunas antes detectadas, não apenas a anterior desatenção a manifestações culturais como a música, as artes tradicionais ou a própria linguagem, mas também

1 *Os termos etic/emic foram criados pelo linguista e antropólogo Kenneth Lee Pike (1912-2000) a partir da distinção entre phonetics (fonética) e phonemics (fonémica) para designar, respectivamente, o estudo objectivo dos sons de uma língua realizado por cientistas e os conhecimentos e significados subjectivos dos sons da língua detidos pelos seus falantes naturais. Extravasando o sentido linguístico original, o par de termos é actualmente utilizado por diversas áreas disciplinares, servindo para remeter para a oposição entre abordagens mais exteriores ou descontextualizadas que procuram definir categorias independentes de especificidades locais e abordagens segundo um ponto de vista mais interno dos fenómenos que incluem os significados e interpretações dos sujeitos participantes.*

o papel central que é agora reconhecido à participação das comunidades locais na transmissão daquele património imaterial. Este, como tal, de forma manifesta não existe em si, precisando necessariamente de ser mediado pela acção humana para que possa existir. [2] Segundo a definição formulada, o PCI remete para uma espécie de conhecimento distribuído e fluído que não precisa de se manifestar em formas ostentosas ou espectaculares, mas que é expressão valiosa de criatividade das pessoas e do carácter vivo das dimensões culturais da sua existência.

Contudo, apesar da importância de tais declarações de princípio, é incontestável que o discurso continua a ser dominado pelo fantasma da perda e da ameaça de desaparecimento. Em função disso, não só se repetem as palavras-chave antes mobilizadas, como o desejo de salvaguardar e a sua urgência alcançam, agora, áreas até então não atingidas. A ideia do "património em perigo" continua a ser um aspecto central da nova narrativa do património, sendo que agora os principais agentes responsabilizados pela ameaça são a "globalização", a "mudança social" e a "falta de recursos financeiros": "Os processos de globalização e transformação social, ao mesmo tempo que criam as condições para um renovado diálogo entre as comunidades também dão origem, como o faz o fenómeno da intolerância, a graves ameaças de deterioração, desaparecimento e destruição do PCI, em particular devido à falta de recursos para a salvaguarda de tal património." (Unesco, 2003, Preâmbulo)

O que qualquer antropólogo dirá é que a deslocação do PCI do seu território original não pode ser visto como um mal em si mesmo, e se algo precisa ser preservado é fundamentalmente o processo social, única forma de assegurar a criação continuada de valores. Neste sentido, um qualquer processo de manutenção patrimonial, mais do que ser vítima, cruzar-se-á com processos como o da globalização ou o do turismo, podendo surgir revitalizado da subsequente hibridação cultural que daí resulta. Ver os crescentes movimentos da população mundial, a inovação tecnológica ou a expansão dos centros urbanos como constituindo um risco para o PCI pelas rupturas que causariam na continuidade entre as gerações, é subscrever uma noção de cultura que não resiste à sua apreciação como algo vivo, dinâmico, significante e continuamente recriado pela comunidade dos seus praticantes. Em função do exposto, não resta senão a constatação de que a conceptualização do PCI no discurso internacional da Unesco está baseada numa óbvia contradição

2 *Claro que, segundo a noção de cultura normalmente adoptada pela Antropologia, essa mediação humana está implícita a propósito de qualquer manifestação cultural, não fazendo sentido a esse respeito falar de duas categorias separadas ou estabelecer qualquer dicotomia entre manifestações "materiais" e "imateriais" de cultura.*

pela qual se torna manifesta a manutenção do habitual ethos preservacionista. Por um lado, há o reconhecimento que parece ser feito quanto ao facto do PCI estar em constante mudança e recriação ao longo da transmissão entre as gerações, bem assim como as exigências colocadas pela própria Unesco aos países membros para que promovam e alcancem uma participação o mais alargada possível das comunidades, grupos e indivíduos na salvaguarda e gestão do seu património (Artigo 15). Mas por outro lado, o que aparece acima de tudo frisado é a necessidade de protecção e preservação desse património que surge como colocado em perigo iminente pelos próprios contextos sociais actuais tidos como capazes de banir as suas práticas e significados. Ou seja, a conceptualização do PCI traduz uma contradição estrutural flagrante, senão mesmo um conflito, entre uma visão da dinâmica social no presente, necessariamente ligada a um tempo, a um espaço e à respectiva comunidade de praticantes, e uma visão de conservação do passado que inevitavelmente o imobiliza e descarta os seus actores.
A ideia básica de que a não-conservação de um bem cultural significa uma perda traumática, sendo tradutora do recorrente paradigma preservacionista, surge expressa de vários modos. Desde logo, na própria ideia de "salvaguarda" que sustenta a nova narrativa do património vivo. Sendo verdade que o termo "salvaguardar" tem uma conotação menos forte e estática do que as noções de conservação ou protecção e que o seu uso no texto da Convenção de 2003 aparece cruzado com alusões a "florescimento" e "desenvolvimento sustentável" (Blake, 2006: 40), essa característica terminológica do novo discurso de recuperação do património não deixa de reenviar para uma noção de herança cultural ligada sobretudo ao que está em risco, apresentando-se o temor da perda como a razão instrumental fundamental para o desenvolvimento das correspondentes acções de salvaguarda. Igualmente sintomático da supremacia da mesma ideia é o teor das medidas normativas relativas às Obras-Primas da Humanidade. A noção de PCI ficou reconhecida na Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, realizada no México em 1982,[3] quando foi criada a secção do "património não-material" e este passou a surgir incluído na nova definição de cultura e de património cultural. Mas no programa para a Proclamação das Obras-Primas do Património Oral e Imaterial da Humanidade, lançado em 1997, entre os critérios de selecção, é frisado que relativamente ao espaço ou forma de expressão cultural a incluir na respectiva listagem é "necessário ser demonstrado (...) o risco do seu desaparecimento, devido (...) aos processos de mudança rápida ou à urbanização ou à aculturação" (Unesco,

3 Em 1973, a Bolívia tinha apresentado uma proposta de acréscimo de um protocolo à Convenção de 1972, visando a protecção do Folclore.

2004). A não satisfação desse critério fundamental do risco de desaparecimento foi o que levou a candidatura portuguesa apresentada em 2002 a ser rejeitada, já que os cinco itens culturais indicados para serem listados como Obras-Primas – entre os quais figurava o Fado – não correspondiam a manifestações culturais em vias de extinção (Ramos, 2005).[4] E expressão flagrante do mesmo é também o facto da Convenção de 2003, enquanto documento orientador das acções de salvaguarda do PCI a nível internacional e nacional, definir como medida crucial a realização dos respectivos inventários, apenas em função dos quais poderá ser aceite a inscrição de um dado elemento do património imaterial na "Lista do PCI da Humanidade" ou na "Lista do PCI necessitado de salvaguarda urgente" (Artigo 16 e 17). No caso de Portugal, o Instituto dos Museus e da Conservação, enquanto organismo responsável pela definição e implementação da política cultural nacional para a salvaguarda do PCI, elegeu como sua principal e mais imediata tarefa a concretização daquele inventário nacional, bem assim como o desenvolvimento de guiões e sistemas de informação que, suportando um acesso livre e online àquele material, ajudem a cumprir a exigência da Unesco de uma participação das comunidades, grupos e indivíduos tão alargada quanto possível. Concordaremos todos que a salvaguarda deste ou doutro património encontra na sua documentação e registo um auxiliar precioso, nomeadamente de sensibilização; mas, em simultâneo, deve ser também evidente que nenhum levantamento do património, por mais exaustivo que seja, assegura a sua renovação, e menos ainda, a sua renovação participada.

É inequívoco, portanto, o pendor preservacionista veiculado pela narrativa institucional do património imaterial. Enquanto discurso oficial de preservação, nacional e internacional, a conceptualização do PCI traduz a manutenção sobretudo de um paradigma de salvaguarda e arquivo que não merece o rótulo de novo na plena acepção do termo. Apesar dos esforços no sentido de uma concepção do património que não caísse nas mesmas abordagens demasiado padronizadas e universalistas da Recomendação de 1989 (cujas medidas eram, por sua vez, em grande parte decalcadas do Artigo 4 do documento legislativo de 1972), a Convenção de 2003 continua a exibir aquilo que Guido Pigliasco (2009: 122) não teve reservas em chamar "estratégias do século XIX, inspiradas nos irmãos Grimm (que colectaram histórias populares dos camponeses alemães)." Mas se é indesmentível que o movimento de protecção do património fomentado pela Unesco é expressão do habitual ethos preservacionista, o objectivo do presente texto

4 A candidatura do Tango a Obra-Prima, pela Argentina, será igualmente rejeitada pelo mesmo motivo de não se encontrar em risco de desaparecimento.

não é, contudo, a mera denúncia de tal facto. Mais do que isso, o que pretendo é fazer notar a necessidade de não ficarmos pela ideia de preservação no mero sentido de conservação de sobrevivências do passado, evidenciando o quanto desafiar a narrativa dominante do património pode ser fundamental para tornar a noção de PCI operacional e efectiva, em termos de instrumento para o desenvolvimento dos sentidos de continuidade e identidade cultural das comunidades e dos indivíduos. Para isso proponho uma re-conceptualização do PCI pela qual sai reformulada a interacção entre o tradicional e o contemporâneo.

O Contemporâneo no Património Cultural Imaterial

A grande questão que precisa ser respondida para que se possa chegar a práticas patrimoniais e museológicas alternativas em relação às meramente preservacionistas é se, de forma inevitável, "a preservação exclui outros usos do passado" (Lowenthal, 1985: XXIV), sendo necessariamente angustiante o estabelecimento de quaisquer outras "conexões criativas com o passado" (idem: 364). Só uma resposta frontalmente negativa a esta questão permitirá que se ultrapasse a contradição antes apontada do discurso oficial reconhecer que o PCI está em constante mudança e recriação e, em simultâneo, apontar os contextos sociais actuais como pondo em perigo as práticas e significados desse património. Aquela contradição tem subjacentes dois posicionamentos básicos: por um lado, fica estabelecido o entendimento do PCI como essencialmente voltado para as tradições em vias de extinção e, por outro lado, dado esse perigo iminente, a sobrevivência das suas práticas e significados surge como dependente das medidas normativas estabelecidas e feitas cumprir pelos organismos internacionais, i.e., ficaria dependente da "conservação etic" de que fala Byrne (2004: 19). Uma resposta negativa à questão colocada permite ultrapassar esses dois pressupostos e dar o primeiro passo para re-conceptualizar a noção de PCI como entidade viva que pode e, inevitavelmente, sofrerá transformações, sem que isso signifique o seu desvirtuamento.
Muito dificilmente o património poderá servir o sentido de identidade e de continuidade das comunidades se ele remeter em exclusivo para práticas e expressões culturais moribundas que perderam o seu significado e são mantidas apenas através de medidas artificiais e intervenções burocratizadas (Nas, 2002; Kirshenblatt-Gimblett, 2004). Tornar mais operativa a noção de PCI implica desafiar a sua narrativa dominante reconceptualizando-a como algo em constante negociação, através do que manterá um carácter dinâmico e não de mera celebração da sobrevivência do passado e terá mais possibilidades de corporizar um modelo de

“conservação emic” sustentado pela respectiva comunidade de praticantes. Um tal posicionamento passa pela aceitação de que têm de ser repensadas as relações entre o passado e o presente.

Se as medidas de preservação de uma qualquer manifestação cultural colocarem a sua ênfase na documentação e no arquivo, de tal modo que os seus praticantes sejam constrangidos a apenas repetirem gestos e palavras sem qualquer possibilidade de mudança ou reapropriação das respectivas práticas e significados, o elemento patrimonial em questão não pode ser tido como uma entidade viva. Para que tal aconteça é necessário que as medidas normativas visando a preservação não obriguem à imobilidade, nem impeçam o estabelecer de novas “conexões criativas com o passado” (Lowenthal, 1985: 364). Será essa a única forma de efectivamente obter a participação e adesão das respectivas comunidades de praticantes. E isso só pode ser potenciado pelo estabelecimento e continuado reforço das inter-relações entre o tradicional e o contemporâneo. Sendo inútil a tentativa de pretender salvar todos os vestígios do passado e apresentando-se a participação da comunidade na transmissão do património intrinsecamente contrária à ideia de preservação no seu sentido mais estrito, estratégico será dirigir os esforços no sentido de retrabalhar criativamente a herança cultural. Subscrevendo uma noção de PCI que efectivamente o entenda como uma riqueza viva, e não como as últimas relíquias salvas, esta nova postura surgirá menos interessada em acervos históricos que ameaçam desaparecer do que nos fenómenos de transformação e reapropriação da tradição. Nessa nova abordagem do PCI serão levadas em consideração as práticas renovadas e reinventadas pelas gerações contemporâneas, enquadrando-se as respectivas manifestações culturais e patrimoniais como realidades híbridas e mutáveis resultantes do cruzamento continuado entre o tradicional e o contemporâneo. Assim sendo, o património (imaterial, mas também material) surgirá concebido como tendo inerente a si a negociação e a transitoriedade já que é através delas que vai sendo reapropriado e dinamizado ao longo dos tempos. A este propósito é de todo pertinente reter a proclamação do arqueólogo Cornelius Holtorf (2006) quanto ao passado e a negociação do passado ser um “recurso renovável”. Defendendo que a preservação e a destruição não são necessariamente categorias diferentes já que ambos os processos transformam de modo fundamental o elemento patrimonial sobre o qual actuam, C. Holtorf (2006: 106) afirma que “certo grau de destruição do património e sua perda não é apenas inevitável, mas pode ser um acto desejável”, pelo que pode possibilitar quer de criação, quer de reivindicações genuínas sobre um determinado património. Fundamental será, então, que a mudança e a instabilidade passem a integrar a noção de património e a serem percebidas como inerentes às suas políticas de dinamização.

Definitivamente entendido, não como restos ou vestígios de realidades culturais ameaçadas de extinção, mas como uma entidade viva que é renovada, reinterpretada e reinventada pelas gerações contemporâneas, o PCI tem acrescidas possibilidades de emergir como um meio de investir as comunidades com poder sobre o seu existir. Para que isso possa acontecer é imprescindível que, no discurso de defesa do património, a contemporaneidade não fique submergida pela tradição enquanto dimensão central da representação e da reivindicação das identidades locais. Ou, dito de outro modo, é imprescindível que o património possa ser um elemento constituinte da vida das pessoas e, simultaneamente, adaptável a essas vidas. Será em função desta ideia de património como abrangendo conhecimentos e práticas necessariamente fluidas e em constante negociação que ele poderá ser concebido como um desempenho actualizável, como tal posto ao serviço da construção de identidades coevas e tendo um efectivo papel instrumental na promoção do desenvolvimento das comunidades.
Tendo por pano de fundo esta outra concepção do PCI onde, em vez do temor da perda, a razão instrumental para a defesa do património será sobretudo a dinâmica social contemporânea, importa dispensar agora alguma atenção à instituição museológica e suas actividades, de forma a equacioná-la para lá do ethos preservacionista dominante, salientando o seu potencial contributo também para o florescimento e renovação das realidades culturais contemporâneas.

O Património Cultural Imaterial no Museu

Como uma das principais instituições responsáveis pela concretização das políticas de património, também no Museu o seu discurso dominante como preservação e autenticidade precisa ser desafiado e retrabalhado através da ideia de transformação e renovação. Apesar de todos os desenvolvimentos desencadeados nos anos 80 pelo movimento designado Nova Museologia, de uma forma geral ainda hoje será pertinente fazer notar a necessidade de renovação do Museu no sentido de uma deslocação em direcção à apreciação do "imaterial". Importa que fique claro que com esta afirmação não estou de modo nenhum a defender uma polarização ou, sequer, uma clara distinção entre património material e património imaterial, antes subscrevendo a posição enfatizada por Laura Smith (2006:44-64) de todo o património ser, em primeiro lugar, uma "prática cultural" que, como tal, forma "conjuntos de valores e significados", sendo o seu manuseamento – sempre e em todos os casos – a exploração dessas facetas "imateriais". Mas os efeitos das abordagens museológicas tradicionais podem ser especialmente devastadoras sobre o PCI, corporizando a sua "fossilização", quando o exploram como fazem, por vezes,

com os objectos, desconectando-os das suas fontes originais que são as pessoas e os respectivos contextos políticos, culturais e económicos que envolvem as suas acções. Só alterando as suas políticas e metodologias tradicionais e, sobretudo, a percepção do património como algo assente na materialidade, o Museu poderá ter algum papel efectivo na salvaguarda e dinamização do PCI.

Apesar do que pode ser chamado reconhecimento tardio da dimensão imaterial do património e de tal facto ter decisivamente contribuído para a predominância da conservação dos artefactos sobre a consideração dinâmica dos ambientes culturais, no início deste século XXI, o movimento de protecção internacional do património passou a atribuir ao Museu expressas responsabilidades na salvaguarda do PCI.

O momento de viragem desse movimento envolvendo a instituição museológica começou em 2002, no Encontro Regional da Ásia-Pacífico do ICOM, de cujos trabalhos resultou um conjunto de orientações onde se faz apelo a "esforços para a conservação, apresentação e interpretação do PCI e ao desenvolvimento de instrumentos e padrões de documentação para estabelecer práticas de museu holísticas" (ICOM, 2002). Em Outubro de 2004, traduzindo a subscrição do ideário da Convenção de 2003, a 21ª Assembleia Geral do ICOM adopta a Declaração de Seul, onde é frisada a importância do património imaterial e cuja principal mensagem é a indicação de que o Museu devia mudar o seu foco do material – os objectos, os artefactos e a cultura material imóvel – para as histórias, ideias e práticas culturais que constituem a verdadeira natureza do PCI (Baghli, 2004).

Os participantes assinalam as dificuldades que tal reorientação poderá acarretar, recomendando que os profissionais do Museu se tornem mais conscientes da importância do património imaterial através de programas de treino, e apelam à mudança de mentalidade para que sejam reconhecidos os aspectos imateriais de todo o património, bem como as suas expressões sem manifestações físicas. [5]

O conjunto de documentação e reflexões produzidas vai deixando claro que as práticas até agora predominantes no Museu, sobretudo relacionadas com a colecta, preservação e exibição das representações materiais do património, são em grande parte o oposto do que seria desejável ao objectivo da promoção do PCI. O céptico membro do júri da primeira Proclamação das Obras-Primas da Humanidade, Richard Kurin (2004: 8) declara abertamente que as práticas dos museus tradicionais são inadequadas para a tarefa de salvaguarda do PCI, mas faz isso para logo de seguida afirmar que o "problema é que não há melhor instituição para fazer

5 Nesse mesmo ano de 2004, a publicação periódica da Unesco, Museum International, dedicou um número duplo à temática do PCI. Em 2000, o nº 32 das Study Series do ICOM tinha sido dedicado à Museologia e ao Património Imaterial.

isso". A situação parece, de facto, ser esta: cresce todos os dias a consciência de que o património imaterial tem uma natureza viva e sempre em transformação, mas tal constatação não pode constituir-se como um obstáculo para o Museu, apesar de até agora ele ter estado concentrado sobretudo em dimensões mais estáveis das manifestações do património. Mesmo que apenas tacteando e ainda sem exemplos muito numerosos de boas práticas, o caminho a seguir passará decerto pela necessidade de institucionalizar algumas mudanças nas actividades e práticas do Museu. Essa será a condição da instituição museológica deixar de ser o Mausoléu de que fala Theodor Adorno [1967] (1981): um repositório de cultura material fora de uso, onde é flagrante a falta de conexão orgânica entre as pessoas que o visitam e os objectos que nele figuram. Em sua substituição importa fazer com que possa emergir um "museu vivo" que não tenha por objectivo a preservação estrita da tradição, mas seja capaz de estabelecer pontes sempre renováveis entre o passado e o presente, através da descoberta das influências contemporâneas actuantes nas interpretações do património da comunidade que o abriga.

Apelando a essa nova noção de PCI delineada nas páginas anteriores, há algumas inovações possíveis de elencar que o ajudarão a fazer emergir como foco central dentro do Museu. A primeira alteração obrigatória será a percepção de que qualquer abordagem museológica deve tomar em linha de conta os laços inexoráveis estabelecidos pelas pessoas com o seu património e deste com o mundo social, cultural, económico, político e ambiental que o envolve. A prática museológica convencional normalmente concretiza a remoção das representações do património das suas comunidades e territórios, localizando-as num edifício. Sem que tal prática precise ser suprimida, mas em articulação com ela fazendo entrar em jogo um entendimento do património imaterial como mantendo um relacionamento profundamente simbiótico com o património material, a montagem expositiva logrará transformar uma paisagem inerte de objectos em algo vivo e expressivo de valores culturais. Para além, contudo, da erradicação da ideia do "imaterial" como componente residual ou secundário e da correspondente tomada de consciência de que nenhum dos dois componentes do património pode ser negligenciado – sendo defensável até que tal figure expresso na Missão do Museu –, em seguida é preciso não esquecer que as expressões culturais, porque são vivas, mudam de acordo com a utilização que delas fazem as pessoas nos múltiplos contextos em que com elas interagem. Assim sendo, o Museu tem necessariamente de alargar os seus focos de abordagem neles incluindo – de modo diversificado e renovável – os territórios e as comunidades que são os detentores do património. Sobretudo nos museus municipais ou de base local é fundamental que as populações e os seus territórios se tornem parte integrante da Missão do Museu. Porque a "cultura" ou

o “património” não existem como tal mas apenas através da mediação humana, a deslocação do Museu centrado nos objectos para um outro centrado nas pessoas deve querer dizer a inclusão do conhecimento das práticas e significados do património sustentados pelas suas comunidades de praticantes, numa base de criação e renovação constantes. Um Museu vivo será aquele que for capaz, não só de olhar para além das suas colecções materiais, mas também, de as equacionar não apenas em termos do passado, em alternativa deixando-se implicar pelas realidades contemporâneas e identidades em mudança das respectivas comunidades. Levando as pessoas a confrontarem-se não apenas com os materiais históricos da sua identidade, mas também, e de forma renovada, a conectarem-se com as facetas mais contemporâneas das suas identidades culturais, esse Museu vivo será capaz de auxiliar as próprias pessoas a descobrirem quem são e a desenvolverem sentimentos de pertença e comunhão.

Tentando cumprir a auto-imposição de fornecer um mínimo de concretização quanto aos meios de levar a cabo a defendida inclusão do território e da comunidade, sem veleidades de exaustão há algumas sugestões que arrisco enunciar. De um modo geral, parece-me defensável que a renovação da cultura material no presente e correlativas representações de mudanças de identidades locais sejam dadas a ver no Museu. O objectivo de atender à dinâmica dos ambientes culturais, e não apenas à conservação dos seus antigos produtos materiais, autoriza a que o Museu possa ser pensado como um espaço performativo de exibição onde será possível revelar toda a amplitude de criatividade local, nomeadamente contemporânea. Assim sendo, no seu espaço, poderão também ser concretizadas quer a apresentação do trabalho de personagens locais (ou, de qualquer modo, cruzadas com o local) como escritores, artistas plásticos, artesãos ou desportistas, com os quais serão de encorajar protocolos de colaboração, quer a exibição de artes performativas, não necessariamente tradicionais, ou outros eventos culturais tocando temáticas sociais contemporâneas. A organização desses eventos será um modo pró-activo de valorizar o meio cultural circundante e de contribuir para um processo de construção identitária coerente territorial e temporalmente. Em paralelo, será lógico que sejam também levados a cabo programas de recolha e estudo do respectivo PCI regional, atendendo à produção e uso de histórias, memórias e testemunhos que permitam uma documentação até ao presente dos valores culturais da respectiva comunidade. Em relação a tal tarefa, bem assim como a qualquer iniciativa de patrocínio local relativo à promoção da criação artística, a nota que convém deixar é que essas actividades não devem de modo nenhum ser restringidas ao “antigo” ou “original”, esquecendo ou considerando irrelevantes as formas novas ou híbridas que, entretanto, possam ter surgido.

Uma outra possibilidade, claro, é utilizar o próprio acervo do Museu para através dele se chegar ao mesmo debate sobre a comunidade na contemporaneidade. Se a dimensão imaterial das colecções for efectivamente valorizada e atendida, pode concretizar-se uma deslocação de abordagens mais estéticas para abordagens mais experienciais dos objectos, através do que se torna possível remeter quer para a vida social dos artefactos até ao presente, quer para a memória colectiva da respectiva comunidade. Isso permitirá desmontar, por exemplo, questões relacionadas com os materiais de que são feitos, sua origem e valores relativos, os recursos utilizados e suas implicações sociais, económicas ou outras, as histórias, memórias e sentimentos que lhes podem ser associadas, quer entre os seus produtores originais, quer entre os seus actuais usufrutuários. Esta estratégia pode ser um meio eficaz de tornar os visitantes conscientes do carácter parcelar e optativo de qualquer exposição museológica, bem assim como do carácter dinâmico e renovável das realidades sociais. Se os diversos atributos materiais de um qualquer património claramente encontram na componente imaterial que lhe está associada o meio da sua valorização, pois que só a consideração da interacção humana e dos pensamentos sobre o património permite a focagem dos seus valores e significados, essa valorização tem fortes possibilidades de sair aumentada quando a abordagem holística do passado e do presente consegue trazer os temas em debate até à vida actual das populações.

No final, todos esses esforços de contextualização contemporânea acabam inevitavelmente por conduzir a uma animação sócio-cultural e a uma difusão do património que concretizará uma sua promoção muito mais emic, no sentido de corporizar a substituição de um discurso essencialmente institucional ou académico por um outro mais próximo ou reapropriado pela comunidade local. Em países como o nosso, sem grandes clivagens culturais ou rupturas políticas recentes, a ideia de deslocar poder para as comunidades através do mecanismo das curadorias comunitárias nos museus encontra muito mais resistências do que no caso de países com minorias culturais há muito reconhecidas ou onde processos de reconciliação política estão em curso, como acontece, por exemplo, no caso do Canadá ou da África do Sul. Mesmo considerando justificado não recorrer ao mecanismo das curadorias biculturais ou pluriculturais, é fundamental que o Museu perceba a importância de incluir nas suas abordagens as auto-representações actualizadas da comunidade que o abriga. Através desse procedimento e correspondente aproximação a um modelo de conservação mais emic, é possível a demonstração das transformações e das vitalidades locais, em função do que o Museu se permite contribuir para o desenvolvimento dos sentimentos de continuidade e identidade cultural da comunidade.

Uma segunda alteração a institucionalizar para que o PCI possa emergir como foco central dentro do Museu diz respeito à percepção de que toda a abordagem museológica deve evitar o seu tratamento em termos de essencialismos culturais ou identitários. A este propósito, a ideia principal a rever, senão mesmo a erradicar, é a de "autenticidade", pelo que tal noção tem de reificadora da objectivação de um lugar. Será fundamental que fique compreendido que aquilo que pode ser designado por "património imaterial regional" remete, não para o PCI de um lugar, mas para o PCI presente e actuante num dado lugar num determinado período temporal. Mais uma vez, trata-se de deixar espaço para que a mudança e a instabilidade possam integrar a noção de património, evitando uma percepção congelada das expressões culturais que as condena à morte. Mas actualmente, para além desse implícito reconhecimento da renovação e da diversidade do património, aquela distinção básica torna-se também fundamental para que o Museu seja capaz de integrar nas suas actividades formas patrimoniais originárias de comunidades migrantes, entretanto tornadas significativas entre as populações residentes. As novas formas e práticas culturais, bem assim como os resultantes sincretismos, emergentes em função dos crescentes e cada vez mais extensos movimentos da população mundial não podem nem devem ser escamoteados. E à pergunta – nada pertinente, mas que, contudo, continua muitas vezes a ser formulada – sobre "a quem pertence" um determinado património, só se pode responder atendendo a quem dele se apropria e através dele reivindica a sua identidade cultural, não sendo legítimo aceitar qualquer outro critério para o título de "proprietário" de um património. Em paralelo importará também ter consciência de que, apesar dos fluxos migratórios mudarem os padrões geográficos do PCI, podendo mesmo causar a sua completa dissociação relativamente ao respectivo território original, tal dissociação das suas raízes territoriais não implica para o património, nem o seu desvirtuamento, nem a sua morte. Enquanto entidade cultural que tem na sua apropriação pelas pessoas a condição básica da sua perenidade, as adaptações sofridas pelo conteúdo do património, em função dos novos contextos de tempo e lugar em que é utilizado, não podem ser entendidos como sintoma de agonia, mas, antes, de vitalidade.

Estreitamente relacionada com essa capacidade do património imaterial poder mudar e adaptar-se rapidamente, sem que isso signifique a sua adulteração, está uma última alteração que arrisco sugerir no quadro destas observações produzidas tendo em vista a defesa e dinamização do PCI através da instituição museológica. A herança cultural (material e imaterial) viva e actuante numa comunidade pode constituir-se como uma vantagem competitiva única pela singularidade com que um conjunto de práticas e valores a diferenciam do panorama das restantes comunidades. Em tais circunstâncias, e com mais razão ainda em regiões muito

desfavorecidas a outros níveis, tendo em mente a noção de PCI subscrita ao longo destas páginas, são incompreensíveis excessivos receios ou apreensões quanto à possibilidade do turismo cultural poder surgir como um fundamental meio de desenvolvimento local e do próprio Museu poder ser o seu principal promotor. Se o PCI abranger componentes espaciais particulares, a sua utilização como recurso turístico através da instituição museológica pode surgir ligada à criação de um EcoMuseu, mas mesmo permanecendo ao nível da forma mais tradicional do Museu, a exploração da "imaterialidade" do património em termos turísticos pode muito bem constituir-se como um valor acrescentado a rentabilizar a favor da comunidade. A criação de um evento cultural inventado completamente de novo, mas, enquanto tal, aceite e interiorizado pela comunidade como de algum modo fazendo eco de traços da sua herança cultural, pode de facto funcionar como um real incentivo para a defesa do património local. Por outro lado, uma experiência desse género que consiga ser igualmente bem sucedida em termos da sua rentabilização como fonte de desenvolvimento sustentável, pode potenciar também o movimento inverso do próprio turismo cultural surgir como um meio capaz de promover novas adesões, bem assim como conduzir à emergência de novos rasgos de criatividade. Tendo presente que o "cultural" é uma área da indústria do turismo em crescimento contínuo de oferta e procura, quase sendo possível afirmar que hoje o turismo não existiria sem cultura, surge como indiscutível o significativo potencial do PCI enquanto recurso turístico. Se tivermos também presente que o património imaterial de uma comunidade é algo imanente, mas, simultaneamente, mutável e renovável que se vai transformando ao longo dos tempos de acordo com mudanças relevantes na sociedade e que a sua salvaguarda, mais do que legislada, precisa de ser vivenciada e fruída, então, talvez não surja como demasiado excêntrico admitir que o seu uso para consumo turístico pode ser um meio positivo de o defender. O temor tantas vezes levantado da "destituição cultural" ou da "perda de autenticidade" assenta, como já antes foi referido, em pressupostos essencialistas que, como tal, não são merecedores de grande crédito a não ser na perspectiva do habitual ethos preservacionista. Não seguindo nessa direcção, talvez seja mais útil reiterar e fazer com que não seja esquecido o quanto, no contexto do património ou da cultura, a "autenticidade" é uma qualidade puramente imaginária.

Conclusão

O movimento internacional de protecção do património cultural fomentado pela Unesco, apesar dos seus sucessivos reajustamentos normativos, continua a veicular um discurso oficial de salvaguarda em que o ethos preservacionista

é inequivocamente dominante. Defendendo a necessidade de ultrapassar tal tendência, proponho uma re-conceptualização da noção de PCI que reformula a interacção entre o tradicional e o contemporâneo. Em última instância, trata-se de decidir se o PCI tem de ser um passado distante e morto ou moribundo, ou se pode ser qualquer coisa vinda do passado mas reactualizada no presente. Enquanto entidade viva ele terá de se cruzar não só com a renovação e a instabilidade, mas até também com alguma dose de resistência à conservação. Contra o temor da perda e destruição cultural é preciso fazer perceber que os actos de mudança têm um potencial de renovação mais do que de destruição. Em vez do temor da perda, a razão instrumental para a defesa do património deve ser a dinâmica social contemporânea. Esta via do contemporâneo será indubitavelmente um dos principais meios de materialização do imaterial.

Bibliografia

Adorno, T. [1967] (1981). *Prisms*. Cambridge, MA: MIT Press.

Baghli, S. A. (2004). "The Convention for the Safeguarding of the Intangible Heritage and New Perspectives for the Museums". *ICOM Nwes*, 57(4): 15-17.

Blake, J. (2006). *Commentary on the 2003 UNESCO Convention on the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*. Leicester: Institute of Art and Law.

Butler, B. (2007). *Return to Alexandria: An Ethnography of Cultural Heritage Revivalism and Museum Memory*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

Byrne, D. (2004). "Chartering Heritage in Asia's Postmodern World". *Conservation*, 19 (2): 16-19.

Cleere, H. (2001). "Uneasy Bedfellows: Universality and Cultural Heritage". In R. Layton, P. Stone & J. Thomas (eds.), *Destruction and Conservation of Cultural Property*. London: Routledge, 22-29.

Deacon, H., Dondolo, L., Mrubata, M. & Prosalendis, S. (2004). *The Subtle Power of Intangible Heritage: Legal and Financial Instruments for Safeguarding Intangible Heritage*. Cape Town: HSRC Publishers.

Hassan, F. (2007). "The Aswan High Dam and the International Rescue Nubia Campaign". *African Archaeological Review,* 24: 73-94.

Holtorf, C. (2006). "Can Less Be More? Heritage in the Age of Terrorism". *Public Archaeology,* 5 (2): 101-110.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). "Intangible Heritage as a Metacultural Production". *Museum International,* 56: 52-65.

Kurin, R. (2004). "Museums and Intangible Heritage: Culture Dead or Alive?". *ICOM News*, 57 (4): 7-9.

Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.

Meskell, L. (2002). "Negative Heritage and Past Mastering in Archaeology". *Anthropological Quarterly,* 75 (3): 557-574.

Nas, P. (2002). "Masterpieces of Oral and Intangible Culture: Reflections on the UNESCO World Heritage List". *Current Anthropology,* 43 (1): 139-143.

Pigliasco, G. (2009). "Local Voices, Transnational Echoes: Protecting Intangible Cultural Heritage in Oceania". In S. Lira et al. (eds.), *Sharing Cultures 2009. International Conference on Intangible Heritage*. Barcelos: Green Lines Instituto para o Desenvolvimento Sustentável, 121-127.

Ramos, M. J. (2005). "Breve Nota Crítica sobre a Introdução da Expressão «Património Intangível» em Portugal". In V. Oliveira Jorge (coord.), *Conservar para Quê?* Porto/ Coimbra: DCTP- FLUP/ CEAUCP-FCT, 67-76.

Rowlands, M. (2007). "Entangled Memories and Parallel Heritages in Mali". In F. De Jong & M. Rowlands (eds.), *Reclaiming Heritage: Alternative Imaginaries of Memory in West Africa*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 127-144.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Oxon: Routledge.

http://portal.unesco.org/eu/ev/php (última consulta, Julho 2009)

http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00002 (última consulta, Julho 2009)

http://www.unesco.web.pt (última consulta, Julho 2009)

www.etnodoc.org.br/patri.htm (última consulta, Julho 2009)

www.ipmuseus.pt/data/documentos (última consulta, Julho 2009)

Alice Semedo

Licenciada em História, variante Arqueologia pela FLUC (1987), concluí o Master of Arts in Museum Studies na Universidade de Leicester (Reino Unido) com uma dissertação na área de Gestão de Colecções (1991). Aí desenvolvi, igualmente, investigação sob a orientação de Susan Pearce, tendo defendido a tese de Doutoramento em Estudos de Museus (Ph.D in Museum Studies), The Professional Museumscape: Portuguese Poetics and Politics, em Maio de 2003. Ao projecto de doutoramento foi concedido, num primeiro momento, uma bolsa de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian e, num segundo momento, uma outra da FCT. Investigadora do Instituto de Sociologia da FLUP. Os meus interesses de investigação centram-se, sobretudo, nos seguintes domínios: discursos museológicos; a natureza do museu / do objecto museológico; impactos sociais dos museus.

PRÁTICAS (I)MATERIAIS EM MUSEUS

Alice Semedo

Resumo

Esta apresentação explora relações entre imaterialidade como experiência social e cultura material, estabelecidas por algumas exposições em museus. Refere-se, igualmente, aos processos através dos quais a imaterialidade se reconfigura em termos materiais. Em vez de apartar o passado do espaço museológico estas exposições propõem interfaces (i)materiais que se referem intimamente ao contemporâneo. Estas reconfigurações implicam novas tendências discursivas e regimes visuais. Centrando-se nas formas através das quais narrativa e imaterialidade podem ser quer materializadas quer mediadas no contexto museológico, e através da exploração de um estudo de caso de um museu português, esta comunicação tenta explorar os seus efeitos. Nomeadamente no que respeita às interacções e fluidez entre as narrativas imateriais de pertença e os espaços museológicos de inclusão e exclusão e de redefinição, por exemplo, de posicionamentos dos sujeitos envolvidos.

Palavras-chave: (I)Materilizações, Memória, Souvenir, Performance, Lieux-de-Mémoire

Abstract

This paper addresses the relationship between immateriality as social experience and material culture as seen in some museum exhibitions. It also refers to the translatability of these processes of how immateriality is reconfigured into materiality. Instead of separating the past from the museum space these exhibitions propose (im)material interfaces which closely relate them with the contemporary. These reconfigurations of museums imply new discursive tendencies and visual regimes. Focusing on the ways in which narrative and immateriality can be materialized and mediated in the museum context and by way of a Portuguese case study, this paper will attempt to explore its effects. Namely, the interactions and fluidity between immaterial narratives of belonging and the material spaces within museums, inclusions and exclusions, the redefinition of expert subject positions and the kind of knowledges that increasingly inform museum exhibitions and its (im) materialscapes.

Keywords: (I)Materilizations, Memory, Souvenir, Performance, Lieux-de-Mémoire

Inventário

Aldeia da Luz
Aldeia da Estrela (parcial)
25 000 hectares de terra alentejana
14 000 hectares de Reserva Agrícola Nacional
O nosso primeiro beijo   oculto pela noite
os teus olhos permaneceram fechados
o meu corpo levitava
só as estrelas sorriram
360 sítios arqueológicos
Vila Velha de Mourão
Várias pontes romanas
Corríamos à disputa para mergulharmos no rio
agitávamos as águas
como um cardume de atuns apanhados na rede
saíamos ufanos   nus e reluzentes   como deuses do rio
Cromeleque do Xerês
Castelo romano de Lousa
Povoação romana de Cuncos
Na volta da escola encontrava-te no quintal
e a meu pedido fazias o pino
as cuecas brancas   o contorno das pernas
visão celestial
prendas de moça a um gaiato
Convento da Senhora do Alcance
Villa romana do Outeiro do Castelinho
Habitat neolítico do Xerês 12
Lembras-te
quando enchíamos a ribeira de barcos de papel
uma cruzada inteira à conquista do mar
Povoado calcolítico Mercador 5
Povoado calcolítico do Monte do Tosco
Quinta de Santo António
As fugas de casa para o Outeiro do Marôco
voltávamos à tardinha sujos e arranhados
valentes tareias   nunca aprendíamos
Atalaia do Porto de Portel
80 Moinhos de Marés
A maior colónia de garças do país
Sentados num banco do Largo do Rossio
tínhamos o tempo todo para nós
imaginávamos futuros radiosos para os nossos filhos
Habitats protegidos de Cegonha Preta
de Abutre do Egipto
de Águia de Bonelli
de Águia Real
de Lontra
de Gato Bravo
13 espécies de flora rara ou ameaçada de extinção
As noites de cartada na Sociedade Recreativa   e os bailes
metia as mãos por dentro do teu casaco de malha
apertava as tuas ancas para sentires o meu desejo
a tua mãe esticava a cabeça
o acordeão embalava o nosso rodopiar fugitivo
15 060 hectares de montado de azinheira
951 hectares de sobreiros
703 hectares de olival
Acordava assustado com o estalar dos foguetes

eram dias de folguedo as festas da Senhora da Luz
a missa a procissão a largada de touros
escutava enfeitiçado os cantares à noite
adormecia mansamente no colo da minha mãe
245 hectares de cereais
585 hectares de eucaliptos
Passávamos horas a fio a observar as cegonhas
em voos rasantes ao rio
deitados nas lajes do castelo depois virávamo-nos
e contemplávamos as nuvens em exercício de adivinhação
das suas formas
82 hectares de vinha e pomares
28 hectares de pinheiros mansos
Naquele dia vi-te chegar pela Rua da Igreja
trazias debaixo do braço a confirmação dos nossos medos
os teus olhos gritaram no teu silêncio
abraçámo-nos
25 000 hectares de memória de
água

Luís Campos
Aldeia da Luz , 3 de Julho de 2001
in Aldeia da Luz, Catálogo da Exposição, Lisboa, 2002: 25-27

Este artigo partilha algumas ideias sobre o trabalho dos museus com a *memória* e a dimensão imaterial das colecções. Pretendo, particularmente, sublinhar algumas das estratégias e discursos museológicos incorporados, explorando um estudo de caso de um pequeno museu português: o Museu da Luz, o Museu da Aldeia da Luz situado em pleno Alentejo, no Sul de Portugal. Um pequeno museu que todos os anos acolhe centenas de visitantes que se deslocam propositadamente para o visitar[1] e que tem ganho importantes prémios nacionais e internacionais de arquitectura e de museologia[2] e que penso poder apoiar a nossa reflexão e discussão sobre estas questões.

1 Em comparação com o Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, por exemplo, com 11.120 visitantes em 2009 (http://www.imc-ip.pt/Data/Documents/Recursos/Estatisticas/2009/MuseusPalacios/Geral_2009.pdf acedido em 20 de Maio de 2010), o Museu da Luz teve 12 435 visitantes nesse mesmo ano, sendo a grande maioria de fora do concelho (Museu da Luz, 2010:5).

2 Como podemos ler, aliás, no próprio Web site do museu: "O projecto tem sido sucessivamente distinguido por prémios nacionais e internacionais, nomeadamente: 1º Prémio Europeu de Arquitectura Luigi Cosenza '04; Prémio MENHIR, IV edição, Publicações Menhir, S.L. de Bilbao, Vizcaya); nomeação entre os 10 primeiros no Prémio SECIL 2004; o conjunto da obra Museu+Igreja+Cemitério entre os cinco melhores do Prémio Internacional de Arquitectura de Pedra 2005 (Verona, Itália); o conjunto na categoria de Conservação do Património Arquitectónico, Prémio Europa Nostra 2006. O Museu da Luz foi seleccionado para integrar o núcleo EUROVISION da Trienal de Arquitectura de Lisboa 2007." (...) e "No ano de 2005 o Museu recebeu uma menção honrosa da APOM (Associação Portuguesa de Museologia), na categoria de 'Melhor Museu do País'." http://www.museudaluz.org.pt/index.htm?no=1040001, acedido em 21 Abril de 2010.

A reinvenção do conceito de museu durante as últimas décadas em termos filosóficos, enquanto nova museologia e, na prática, enquanto fórum, tem sustentado a produção de novos modelos críticos para a representação de memórias, do pluralismo e da diferença. A crescente afirmação da diferença local, as mudanças de sensibilidade em relação à natureza e utilização dos recursos patrimoniais e uma profunda discussão acerca das missões dos museus são alguns dos contextos essenciais para compreender as transformações que os museus contemporâneos conhecem e que se relacionam, por exemplo, com a mudança de um paradigma que podemos apelidar de *estético* para um paradigma de *representação*. Ao assumirem papéis centrais, enquanto centros vitais de diferentes redes, associando diferentes elementos, ideias, pessoas, tipos de interacções... adoptam, igualmente, novos papéis; os museus reinventam-se enquanto espaços-plataformas, espaços-fronteira onde diferentes sistemas de representação se encontram. De facto, estes são museus de espaços fluidos, em movimento constante, de práticas e de significados culturais. O exemplo que aqui tentarei explorar poderá ilustrar esta característica – por vezes conflituosa – dos espaços museológicos.

Fig. 1 – Museu da Luz (Fot. A. Semedo)

Conto-vos, então, um pouco da história do museu e da própria aldeia.
A Aldeia da Luz, no Sul de Portugal, encontra-se numa região extremamente árida, de verões longos e quentes, onde a escassez de água é um problema constante. A ideia de construir uma barragem para produzir energia hidroeléctrica, sistemas de irrigação para herdades da região e um lago para fins turísticos surgiu logo nos anos 50 mas serão os anos 90 que assistirão à sua construção. A *antiga* Aldeia da Luz encontrava-se abaixo da cota de construção da futura barragem

tendo, pois, que ser transferida, *removida*, para um local diferente. Convém aqui referir que, na realidade, esta era uma aldeia muito pequena com características predominantemente rurais, situada no final de uma estrada muito tranquila; estamos a falar de uma comunidade de cerca de 180 casas com mais ou menos 300 habitantes.

A morte anunciada da aldeia era algo com o qual esta comunidade aprendeu a viver ao longo destes anos, interiorizando verdadeiramente as suas implicações quando a construção da barragem terminou e a água começou a subir, em Fevereiro de 2002. Por essa altura e contentando os desejos da comunidade – de permanecer junta e *abater* "casa por casa" e "terra por terra" – a nova aldeia, que dista apenas dois quilómetros da *aldeia antiga*, estava, então, quase terminada e pronta para receber os seus habitantes. Desde Setembro desse ano até Março do ano seguinte a Aldeia *transladou-se* quase totalmente. Como se pode imaginar, todos estes processos de *planeamento*, *abandono* e *mudança* foram extremamente dolorosos e marcados por momentos controversos. A comunidade assumiu o papel quer de *vítima* quer de *herói* sentindo-se como comunidade sacrificada, sacrifício que oferecia a todo um país. A construção da nova aldeia actuou como uma forma de emulação social[3].

Conscientes dos danos profundos que a barragem do Alqueva – *o maior lago artificial da Europa* – inevitavelmente teria nas paisagens culturais e naturais foram desde logo encomendados por parte de diferentes entidades, uma série de estudos com vista à sua documentação e preservação, tentando minorar os impactos negativos na região.

A equipa responsável pela constituição das colecções do futuro museu, cedo reivindicado pela comunidade, foi coordenada por um museólogo – Benjamim Enes Pereira – e por uma antropóloga – Clara Saraiva – que desenvolveram quase na totalidade o trabalho de campo. Benjamim Enes Pereira compreendia o museu como um agente participativo, um mediador qualificado. Do seu ponto de vista, o museu agiria não só como um espaço privilegiado para reencontrar o passado comum mas também como *locus* cultural que participaria activamente no desenvolvimento da comunidade local (PEREIRA 2003:209). A equipa pretendia documentar as formas de vida da comunidade e os processos de reestruturação que experimentavam. Esta provaria, no entanto, ser uma proposta difícil de materializar no museu e ser aceite pela EDIA, a empresa responsável pela construção da barragem, da nova aldeia e dos seus equipamentos.

3 *Para uma leitura mais aprofundada sobre estes processos ler o excelente trabalho de investigação de Clara Saraiva que os estudou e descreveu em detalhe; ver, por exemplo SARAIVA 2005; 2007.*

Mesmo assim, a equipa conseguiu juntar cerca de 1200 objectos durante este período conturbado e pleno de conflitos latentes, desenvolvendo-se, paralelamente, uma extensa campanha audiovisual que documentou festividades, alguns momentos especiais da comunidade e, enfim, na medida do possível, o dia-a-dia. Os processos de aquisição deste acervo são eles mesmos bastante interessantes, como nos conta Clara Saraiva, pois quer os objectos quer as memórias – anteriormente desprovidas de qualquer valor de memória ou valor museológico – irão adquirir durante este processo um outro valor:

> Numa da vezes em que saímos da velha aldeia vedada com um funcionário da EDIA, com um veículo de caixa aberta cheio de objectos resgatados dos quintais abandonados, que iriam ser armazenados junto com os demais, esperávamos na cancela que o segurança de serviço nos deixasse sair; atrás de nós parou a carrinha de um dos habitantes da Luz que ainda tinha os animais na velha aldeia, e por isso aí se deslocava diariamente. Após alguns minutos o homem saiu do carro e veio reclamar por termos connosco um pote de cal que ele dizia ser seu. Quando explicámos que ele o havia deixado abandonado no quintal da casa vazia e que portanto o tínhamos recolhido para o museu, tal como tinha sido previamente combinado, ele replicou que se nós queríamos o pote para o museu era porque ele era valioso, pelo que o queria de volta.
>
> (SARAIVA, 2007: 460)

Não só se converteram em objectos disputados pelos membros da comunidade mas também em relíquias demandadas por turistas que procuravam a *aldeia antiga* em busca de recordações, agora investidas com os novos atributos da tragédia.
A antropóloga descreve diferentes situações nas quais os objectos muitas vezes abandonados nas antigas casas (como lixo) e *re-categorizados* quer por ela quer pelo museólogo enquanto *"possível objecto a coleccionar",* eram depois reclamados pelos seus antigos proprietários para embelezar jardins, criando, na verdade, modos narrativos / locais de comemoração alternativos (SARAIVA 2007). De certa forma, a relação com os objectos em causa modificou-se através de operações metaculturais que envolveram não só a produção de valor museológico e o contexto político alargado (a produção da população da aldeia da Luz enquanto herói, etc.) mas também envolveu a própria representação da comunidade, do sujeito como tendo valor e sendo diferente.
Um contexto de profundo trauma e de reordenamento económico e social que trouxe consigo mudanças nas paisagens, danos nas cartografias da memória e nas formas de vida, é, portanto, o terreno de trabalho para a criação de um novo museu (que seria finalmente inaugurado em Novembro de 2003) e para o próprio reordenamento das narrativas da comunidade. A EDIA foi, então, a empresa responsável pelo projecto da nova aldeia que incluía um núcleo da memória com uma igreja, o cemitério e o museu. Estes três elementos viriam a ser localizados

num mesmo núcleo e como tem sido apontado por arqueólogos, antropólogos e arquitectos, esta não é certamente uma mera ocupação funcional do espaço mas é também um ocupação simbólica interessante e que aqui também se explorará.

O museu: representações de substituição e ressonância

Desde os seus primeiros projectos que o museu foi pensado como um espaço para a *reserva-arquivo* da memória da comunidade, apoiando estratégias de familiarização da comunidade com o novo espaço, a nova aldeia. Para além disso, a destruição da *antiga aldeia* e dos seus espaços históricos levou a equipa que planeou os novos espaços a compreendê-los – e especialmente o espaço *histórico e monumental* como virão a chamar-lhe – como um verdadeiro acto de substituição onde os actos de destruição e de (re)fundação se tornariam elementos de uma mesma equação:

> A deslocação da aldeia da Luz é um gesto de substituição, que coloca a questão da dupla e simultânea acção de fundação e destruição. Neste duplo processo de transformação da paisagem, a antiga aldeia permanece como embrião conceptual – uma primeira natureza elaborada durante séculos de apropriação do território, e uma segunda pensada e construída como uma nova identidade.
> (PACHECO e CLÉMENT, 2003:107)

A *aldeia antiga* seria sempre a sua natureza primeira, construída ao longo dos séculos de apropriação do território. Porém, os seus elementos fortemente identitários – cemitério, igreja e o museu – apoiariam a (re)fundação do novo lugar e ao apossar-se das características da *aldeia antiga*, dotariam o novo lugar de representações de *substituição* e *ressonância*.
Para além disso, Benjamim Enes Pereira compreendia o museu enquanto *testemunho radical* destes acontecimentos ímpares e, portanto, transcendendo as funções de um qualquer museu de região. Na sua visão o museu assumia a missão de mediador não só entre a EDIA e a comunidade mas também de mediador de uma memória agora sepultada nas ruínas da antiga aldeia:

> Nesse aldeamento recriado, o museu deve ser o agente activo e participativo, o interventor qualificado no diálogo ou debate desse momentoso processo, constituindo-se como um espaço privilegiado de reencontro com o passado comum, num equipamento cultural que participe no desenvolvimento da comunidade local e que, através de um processo interactivo, possa projectar reflexões e experiências de valorização de práticas decorrentes do novo contexto emergente.
> (PEREIRA, 2003:209)

O museu será também apresentado nos diferentes textos produzidos nos últimos anos, como um lugar de *consolo*, de *conforto*, que poderia ajudar a comunidade a sair do seu estado de *torpor*, de *dor*; de *perda* dos seus territórios individuais e sociais. Nas palavras deste museólogo, as exposições actuariam como uma forma de *exorcismo*. De facto, a implantação do museu entre o cemitério e a igreja assume uma aura ritual que materializa esta transcendência. As opções do projecto de arquitectura – a utilização policromática do xisto, o quase enterramento do edifício – mais acentuam esta função de mediação, esta função do museu-edifício enquanto memorial, caracterizando a definição simbólica dos espaços e da função museológica: como um espaço entre o cemitério e a igreja, pensado principalmente enquanto elemento da paisagem em vez de mero edifício. De certa forma, esta estrutura pretende dar uma forma expressiva à natureza específica deste museu e, como tal, torna-se *evocativo* e *ressonante*.

Ao fazê-lo, materializa uma expressão simbólica e emotiva dos conteúdos históricos específicos do museu e das narrativas expositivas que estão fortemente carregadas de significados simbólicos, revelando desta forma o seu entendimento de museu-edifício enquanto memorial (GIEBELHAUSEN, 2006). O seu desenho e materialidade evocam a memória dos muros de xisto e do castelo da Lousa (PACHECO e CLÉMENT, 2003: 110) numa referência directa à história e natureza, à cultura enquanto inscrita nas paisagens circundantes. Assume uma relação simbiótica entre a população e a paisagem. Mas é, igualmente, uma fortaleza que temos que circundar para encontrar a sua entrada. Esta necessidade de conquistar o edifício acentua a função memorial, contradizendo, eventualmente, outras funções pensadas para o museu mais relacionadas com uma visão do museu-instrumento (onde o acesso e a abertura são caracterizações fundamentais).

Para além disso, este museu é apresentado como um *espaço de memória e de identidade* e, como tal, pode ser compreendido como um *lieu de mémoire*, um modo de produção cultural que atribui ao que se encontra em perigo, ao que já está fora de moda, uma segunda forma de vida como exposição de si mesmo. Por outro lado, este museu vive – e isto quase literalmente – sobre os *destroços da comunidade* e, como tal, é um *lieu de mémoire*, quer dizer, é o sobrevivente, a incorporação de uma consciência memorial que clama pela memória porque – como nos diria Pierre Nora (1989: 12) – de certa forma a abandonou. Estes processos ocorreram ao mesmo tempo que um imenso e íntimo fundo de memória privado, desaparecia, sobrevivendo apenas enquanto objecto reconstituído perante o olhar crítico da história e da antropologia e revisitado pelo museu e os seus fazedores.

Este museu de memória e identidade deve também a sua origem a um sentimento de que sem vigilância, a história desta comunidade desapareceria muito em breve e

que deveria ser criado intencionalmente um arquivo, uma reserva para a memória colectiva da comunidade. A identidade da comunidade é por isso mesmo reforçada a partir destas estratégias de preservação: na realidade se não fosse ameaçada o mais provável é que não interessaria a ninguém; o mais provável é que não houvesse necessidade de *ordená-la*, *classificá-la* e *expô-la* num museu. Quanto menos vivemos a memória a partir do seu interior mais esta memória existirá a partir dos seus signos exteriores e superficiais – e esta é provavelmente outra das razões para a obsessão da comunidade em relação à construção do museu, com o seu arquivo e com os processos de arquivo das memórias e da comunidade.

Penso que é importante insistir que todo o processo de criação deste museu como, aliás, em outros casos (cf. BUTLER, 2006), produz e é produzido por uma categoria de perda mas também de *redenção cultural*. O museu – e a exposição de objectos que um dia tinham sido classificados pelos seus proprietários como inúteis e muitas vezes estavam imbuídos de memórias de uma realidade dura e difícil; objectos que são agora amados e que, por vezes, apoiam mesmo certas estratégias sociais dentro da própria comunidade – o museu, dizia, constitui-se como um recurso, uma fonte de bem-estar a partir da sua capacidade para curar um sentimento de perda e de testemunhar, de reconhecer o golpe profundo que foi infligido a esta comunidade. O museu e os seus arquivos são, então, o lugar de retorno constante, de *julgamento* e de *cura* e, logo, o *locus* ideal para a narrativa desta perda traumática. Edifício, exposições e *performers*, operam, incorporam, *produzem actos de cura* e fazem parte de outros rituais performativos do *trabalho da memória* que procura não só celebrar os modos de vida de uma comunidade mas também *aliviar*, *remediar*, *consolar*.

Espaços de exposição

Vamos, então, finalmente conhecer os espaços de exposição do museu. O museu apresenta diferentes espaços metafóricos de exposição que actuam como enquadramento para as diferentes opções narrativas.

O *layout* é marcado por eixos curtos: uma primeira sala / corredor actua como um espaço introdutório e acolhe normalmente exposições temporárias. No início do mês de Setembro de 2009 a exposição *Alqueva e Luz: território e mudança* ocupava este espaço de abertura. Uma série de seis painéis, utilizando pequenos textos e fotografias, explicava as razões e impactos da construção de Alqueva. No final deste corredor, encontrávamos um pequeno espaço de distribuição com um banco corrido em frente a um grande plasma. No *layout* revisto da exposição, este espaço foi pensado como espaço de conclusão, mostrando um filme sobre os novos

territórios da aldeia: imagens aéreas desvendavam a imensidade do novo território, a sua beleza, as imensas possibilidades e promessas de desenvolvimento *(filmadas à distância…)*. A projecção de um futuro *(visto por um olhar que tudo abrange)* de desenvolvimento sem limites é, certamente, uma mensagem marcante.

Sem grande surpresa, a sala do *Mundo Rural Arcaico* apresenta objectos associados às actividades de trabalho. O primeiro painel declara abertamente que o que está em exposição se refere a modos de vida residuais associados à ruralidade de meados do século passado, não assumindo o projecto inicial de mostrar modos de vida da aldeia, na altura do seu abandono, como nos deixava entrever o *Projecto de Assistência Técnica para o Museu da Luz* apresentado à EDIA em 1999:

> O Museu, através do Depósito da Memória, da Sala da Luz e dos demais espaços será o local onde se retratará a vida da antiga aldeia e as suas atmosferas e se reflectirá sobre a adaptação à aldeia recém-criada. Para que isto aconteça é necessário empreender-se desde já um apurado trabalho de recolha etnográfica, de modo a que se possa retratar o que era a vida na velha aldeia por oposição (e complementaridade) com a da nova. Só deste modo as gerações futuras se poderão aperceber do que era a realidade da antiga comunidade e compreender as mudanças operadas no seu seio, decorrentes da mudança para outro espaço. Esta pesquisa deverá organizar-se segundo os moldes de uma monografia da velha aldeia da Luz, e contemplar aspectos essenciais do quotidiano das pessoas, tais como a organização social e a estrutura fundiária e familiar; os modos de vida tradicionais, incluindo as actividades no rio e o ciclo agrícola anual; as festas locais e outros momentos de sociabilidade colectiva.
> ([SARAIVA, 1999: 8] cit. in SARAIVA, 2007: 454)

Na verdade, as opções expositivas utilizam objectos (e aqui incluo todos os tipos de materializações…) ao longo de eixos historicistas e tecnológicos previsíveis para criarem imagens que reproduzem um mundo estático, parado no tempo, de uma ruralidade perdida e estrangeira dos anos 50 e 60 e, de certa forma, manifestando sentimentos de forte melancolia e nostalgia por um passado feito já *lieu de mémoire* mas, claro, que apropriado para um museu que pretendia ser também lugar de consolo. A nostalgia é, porém, profundamente conservadora (ou reflectiva) e os seus enquadramentos podem ser limitativos (das relações a estabelecer entre objectos / olhares / visitantes), reproduzindo, afinal, o que já conhecemos. Quer dizer, através da organização de espaços e objectos, a informação é necessariamente controlada, reduzindo-se os aspectos exploratórios da visita, quer em termos espaciais quer em termos intelectuais, quer mesmo em termos emocionais, reproduzindo-se, assim, um conjunto de relações pré-estabelecidas e restringindo-se a aleatoriedade na experiência dos objectos (cf. TZORTZI, 2007).

Fig. 2 – O Mundo Rural Arcaico (Fot. A. Semedo)

A mudança de denominação da sala para *O Mundo Rural Arcaico* reconhece, certamente, a natureza da exposição e, na realidade, os textos tentam criar afinidades entre os objectos rudimentares, permitindo que algo surja como um todo ainda se o que é verdadeiramente apresentado são apenas objectos fragmentados (*fiapos*) do passado. Mas a intenção fundamental enunciada pelo programa museológico de materializar a agência dos objectos, formas de vida, processos e experiências, de expor significados e interpretações, é contradita pela (re)produção de marcos culturais identitários estruturantes. O que é produzido aqui – como aliás em muitas outras exposições etnográficas – é uma memória colectiva *sancionada*, *consagrada (também pelos museus, claro)*. Diferentes formas de exposição, talvez mais abertas e até mesmo mais ambíguas, com coragem para abandonar as estruturas seguras baseada em discursos tradicionais poderiam trazer outra luz, compreensões e visões sobre este(s) mundo(s).
Para além disso, a história sempre representa quer o passado quer o presente; de facto, essa parecia ser a primeira intenção programática do museólogo e da antropóloga: representar a mudança que apenas poderia ser compreendida como sendo acerca do presente e incorporada nas práticas culturais em continuidade. No entanto, a maneira de ver aqui promovida, implica um observador imparcial, pairando sobre os diferentes núcleos da exposição *(e finalmente sobre a paisagem)*. Os processos de memória em museus são forçosamente selectivos e necessariamente acompanhados de amnésia e esta sala não foge a essas configurações narrativas. Por outro lado, essas abordagens expositivas revelam, provavelmente, a fragilidade do edifício. A relação entre conteúdo e contentor

é sempre muito complexa e deve ser desenvolvida através de um diálogo constante entre as considerações funcionais e estéticas. Um sólido – ainda se, permanentemente em discussão – programa museológico é sempre necessário. A oportunidade para nos relacionarmos e fazer parte do todo chega-nos – de forma algo inesperada – de um outro objecto e materializações. O desafio para expressarmos as nossas percepções, avaliações e emoções acontece, em grande parte, quer pelas opções arquitectónicas – por vezes esmagadoras e fragmentadas – quer através do contacto com as vozes e imagens do filme exibido na sala ao lado. Na verdade, a visão do *pinheiro sobrevivente* que se entrevê numa das janelas da sala ao lado ou as histórias contadas pelo filme, levam os visitantes a posicionarem-se – *a posicionarem as suas próprias identidades* – em relação ao que é exposto e a verem-se como parte desta *performance*, sem no entanto negarem a sua própria subjectividade e percepções.

Fig. 3 – Sala da Memória (Fot. A. Semedo)

É pois na *Sala da memória*, que encontramos presentemente o filme muito emocional *A minha aldeia já não mora aqui*. A sala organiza-se devidamente à volta de três núcleos temáticos referentes a ofícios tradicionais: o ferreiro, o abegão e o oleiro, expondo os diferentes utensílios associados a estas actividades e, numa tentativa de conferir movimento e abrir um espaço para a afirmação de diferentes subjectividades *(incluindo a das autoras do filme e dos visitantes)*, diferentes vozes, paisagens e histórias são contadas neste espaço. É, então, nesta sala que é apresentado o filme, filme que, embora as directoras o recusem (MOURÃO e COSTA, 2003: 103), não pode fugir à apresentação de um certo tipo de álbum

familiar colectivo, celebrativo mas já ameaçado, condenado e, forçosamente, um *lieux de mémoire* ele mesmo.
Inesperadamente e ainda neste mesmo espaço, uma longa e simples mesa (e oito cadeiras) encontra-se na extremidade desta sala que se abre para um pátio exterior. Uma vez mais, o efeito da luz enquadra esta composição. Este é um espaço de comunidade. Um espaço de encontro. Um espaço de mediação. Membros da comunidade são convidados a partilharem as suas memórias através das suas histórias ou em apresentações mais formais, explorações de temas / objectos. Por vezes, alguns destes actos performativos são apoiados por pequenas exposições de painéis. De certa forma estas abordagens expositivas / *performances*, tentam repor a agencia dos objectos e apresentar memórias pessoais.

Fig. 4 – Sala Ofícios ancestrais (Fot. A. Semedo)

Em verdade, centrando-se em alguns objectos seleccionados, algumas destas exposições são criadas à volta de narrativas pessoais, produzindo objectos simbólicos e incorporações extremamente ricos. Desta forma, a memória refugia-se em gestos e hábitos, em *formas de fazer* transmitidas pela tradição, pelo *auto-conhecimento incorporado*, em memórias incorporadas e gestos *genuínos* mas – e de qualquer forma – a memória também aqui foi transformada pela passagem através da história *no* museu: intencionalmente e vivida, agora, enquanto dever, não mais espontânea, nem sequer mesmo prática social. *Contar a história* é que é agora a prática social e novas subjectividades são (re)produzidas através destes processos (*os contadores de histórias*). Estes processos / memórias intangíveis são

aqui, na realidade, interiorizados enquanto limitações e actuam enquanto efeitos dos processos de materialização que acontecem *no* e são produzidos *pelo* museu. Estes gestos da memória, vividos no *museu-arquivo-memória*, pertencem aos campos da memória-dever e da memória-distância e são apoiados por estas mesmas práticas museológicas. Os seus conteúdos são, no entanto, quer funcionais quer simbólicos, uma vez que estas *performances* cristalizam, transmitem, descrevem – referindo-se a eventos ou experiências partilhadas pelo grupo – a própria comunidade apoiando a *reescrita* e reinvenção das suas próprias narrativas.
Mas devemos esquecer que estas são também histórias autobiográficas e como tal são recursos que produzem efeitos subjectivos poderosos no seu espaço. Os *performers* – *especialistas* rituais e artesãos cujos bens culturais se transformam em património – através destes processos vivem uma nova relação com estes mesmos recursos; uma relação metacultural com o que um dia foi apenas *habitus (*KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2006).
Mas e uma vez que o habitus se transforma em património num museu, a quem pertence? A cada *performer*? À comunidade? Ao museu? A todos nós?
Visitemos, por fim, uma outra sala, a *Sala da Luz*. Arquitectos, museólogos, antropólogos, todos são unânimes: a *luz* é aqui utilizada com diferentes sentidos: como topónimo e como fenómeno físico na sua qualidade de etérea e intangível; como consequência, a luz é a personagem central desta sala: paredes brancas, uma grande janela e um pátio a céu aberto, onde um loendro foi plantado, constituem-se como os componentes desta composição simbólica.

Fig. 5 – Sala da Luz
(Fot. A. Semedo)

Todos estes diferentes elementos metonímicos – com o efeito luz / sombra que projectam – actuam como uma estratégia de materialização da atmosfera da antiga aldeia / paisagem; actuam como uma síntese dessa memória. De facto, a luz imensa desta sala acentua o inesperado, a surpresa que surge antes mesmo da inteligibilidade, da apreensão do espaço. Para além disso, o pinheiro sobrevivente – já um ponto de referência fundamental das antigas cartografias como é referido em cada visita – pode ser entrevisto a partir de uma pequena janela desta sala, testemunhando *a força*, *teimosia* e o *direito a esta terra pela própria comunidade* que este museu reclama. Este é um espaço quer de introspecção quer de catarse como também já tem sido dito. Esta sala provoca respostas quer intelectuais, racionais, quer emotivas, por parte do visitante, interpretando e enquadrando qualquer narrativa expositiva possível.

Fig. 6 – Sala da Luz (Fot. Paulo Duarte)

Na verdade, a sua aparência inicial é enganadora. Não é, de todo, uma sala discreta. Mesmo se não tivéssemos o som constante do filme que passa na sala ao lado, esta seria uma sala de *silêncio ruidoso* (LAMPUGNANI, 2006). Duas vitrinas mostram algum material arqueológico referindo-nos aos *mitos* que rodeiam a criação da aldeia. As vitrinas estão colocadas de forma a enfatizar as qualidades do espaço arquitectónico. A estrutura do espaço e a distribuição dos objectos parecem aliar-se para encorajar a exploração e abrandar o ritmo da visita. A experiência do espaço é pois uma dimensão discursiva crítica deste museu e, particularmente, desta

sala. Além disso, a experiência do espaço aqui torna-se mais complexa e rica em informação.
A sala mostra, no entanto, uma nova denominação na entrada. O museu instrumento *(e certamente a sua instrumentalização em direcção à naturalização das acções da EDIA)* parece reclamar o seu território. O novo *layout* da exposição pretende apresentar aqui dois temas: *Alterações e o Ambiente e o Património e as Mudanças Sociais*. A exposição segue as mesmas linhas da apresentada no espaço introdutório, mostrando os impactos positivos, acções de conservação etc., desenvolvidas nos últimos anos. Uma secção diferente remete-nos para a construção e processos de mudança da e para a nova aldeia. O último painel apresenta o lago artificial como espelho / como o futuro da nova aldeia.

Souvenirs e biografias

Este museu oferece-nos um espaço para a interconexão de espaço expositivo, público e de espaço biográfico, privado. Funciona não só como um arquivo colectivo mas também como uma *prática terapêutica*. Por outro lado *(quer queiramos quer não)* ainda não deixou de ser um espaço de turismo que expõe permanentemente o *papel heróico* de uma comunidade e os *souvenirs* da tragédia; mas é também *(e talvez de forma mais importante)* um lugar de biografias culturais, no sentido em que realça o reconhecimento público do sujeito e das suas histórias. Neste sentido, funciona como uma herança, um *dote de substituição* que preserva a cultura material de gerações passadas e, desta forma, oferece aos membros da comunidade o prazer de verem os seus espaços pessoais expostos e reconhecidos pelo museu. As profundas transformações vividas pela comunidade e os rituais de memória que desenvolveu alteraram as condições fundamentais de produção e reprodução cultural, modificando a relação das pessoas com o que fazem e com as formas como compreendem a sua cultura e a si mesmas. Quando estas experiências complexas se sedimentam e entrecruzam com as memórias – memórias que por sua vez se reconfiguram e são incorporadas através de repetições selectivas – o que resta, é, talvez, a *matéria-base* que encontramos mais amiúde nas histórias locais: as histórias nostálgicas e bem ensaiadas de lugares particulares que reproduzem tempos míticos da comunidade, tempos de solidariedade, reencantando, enfim, a relação da comunidade com o seu passado. Este é o impasse-desafio que cabe ao museu resolver através de um contínuo questionamento.

Bibliografia

Butler, Beverly (2006), “Heritage and the Present Past”, in Tilley,C., Keuchler,S., Rowlands (eds.), *In the Handbook of Material Culture*, Sage Publications, pp. 463-479.

Campos, Luís (2002), “Inventário", http://www.luiscampos.pt/IMAGES/ZVARIOS/TEX_LUIS%20CAMPOS4.pdf (acedido em 15 Setembro 2009).

Giebelhausen, Micaela (2006), “Museum Architecture: a Brief History”, in S. Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies,* Oxford: Blackwell Publishing, pp. 223-244.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2006), “World Heritage and Cultural Economics”, in Ivan Karp and Corinne Kratz at al (eds.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations,* Duke University Press: London, pp. 161-202.

Lampugnani, V. M. (2006), “Insight versus Entertainment: Untimely Meditations on the Architecture of Twentieth Century Art Museums”, in S. Macdonald (Ed.), *A Companion to Museum Studies* Oxford: Blackwell Publishing, pp. 245-262.

Mourão, Catarina e Costa, Catarina Alves (2003), *Imagens e sons para o Museu da Luz*, Museu da Luz, Catálogo, Luz, EDIA, pp. 101-103.

Museu da Luz (2010), *Estatísticas de Públicos do Museu da Luz*, Museu da Luz, Documento Policopiado.

Nora, P. (1989), “Between memory and History: les lieux de mémoire”, *Representations*, 26, Spring, University of California, pp. 7-24.

Pacheco, Pedro, e clément, Marie (2003), *Aldeia da Luz/Aldeias duplas*, Museu da Luz, Catálogo, Luz, EDIA, pp. 107-113.

Pereira, Benjamim (2003), “O museu da Luz”, *Etnográfica*, Vol. VII (1), pp. 209-212.

Saraiva, Clara (2005), *Luz e Água. Etnografia de um Processo de Mudança*. Beja, EDIA.

_______ (2007), “Um museu debaixo de água: o caso da Luz”, *Etnográfica*, Nov., 11 (2), pp. 441-470.

Tzortzi, Kali (2007), “Museum Building Design and Exhibition: layout patterns of interaction”, *Proceedings, 6th International Space Syntax Symposium, Istanbul, 07.1-16.*

Ana Maria Dalla Zen, Cláudia Feijó da Silva e David Kura Minuzzo

Ana Maria Dalla Zen *Possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1971), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1980) e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2003). Atualmente é professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, exercendo a função de Coordenadora da Comissão de Graduação em Museologia.* ***Cláudia Feijó da Silva*** *possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006), exercendo a função de Coordenadora do Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro e Memorial da Família Remião. A sua experiência é direcionada a educação não formal e ações culturais desenvolvidas em museus.* ***David Kura Minuzzo*** *é graduando em Museologia e bolsista em pesquisa da disciplina Metodologia da Pesquisa.*

A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL DA COMUNIDADE DO BAIRRO LOMBA DO PINHEIRO, PORTO ALEGRE, RS: AS PESSOAS E SUAS HISTÓRIAS DE VIDA

Ana Maria Dalla Zen, Cláudia Feijó da Silva e David Kura Minuzzo

Resumo

Analisa as narrativas dos jogadores do Pinheirense Futebol Clube, time de futebol que atuou entre as décadas de 1950 e 1970 na Lomba do Pinheiro, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, cujas lembranças servem de referência histórico-cultural dos moradores do bairro na atualidade. As memórias dos sujeitos em relação às diferentes formas de manifestação e representação da cultura e imaginário da comunidade servirão de referência para incentivar o aumento da auto-estima e sentimento de pertença entre os moradores da comunidade. A investigação, de caráter qualitativo, é feita utilizando a metodologia da história oral, através da coleta de narrativas orais durante as *Rodas de Memória* e de entrevistas individuais. O material coletado ao longo desse trabalho será incorporado ao acervo permanente do museu e o resultado do trabalho será apresentado em exposição a ser inaugurada durante a 3ª Primavera de Museus.

Palavras-chave: Cultura Imaterial, Memória Social, Museus Comunitários, Histórias de Vida

Abstract

It analyzes the narratives of the players Pinheirense Football Club soccer team that played between the 1950 and 1970 in Lomba do Pinheiro, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil, whose memories are for reference historical-cultural residents of the neighborhood in today. The memories of the subjects regarding the different forms of manifestation and representation of culture and imagination of the community will serve as reference to encourage increased self-esteem and sense of belonging among the residents of the community. The research, qualitative, is made using the methodology of oral history through the collection of oral narratives during the Wheels of Memory and individual interviews. The material collected during this work will be incorporated into the permanent collection of the museum and the result of the work will be presented in exhibition to be inaugurated during the 3rd Spring Museum.

Keywords: Culture Immaterial, Social Memory, Community Museums, Life Histories

1 Introdução

O projeto *Preservação do Patrimônio Imaterial da Comunidade do Bairro Lomba do Pinheiro, Porto Alegre, RS, Brasil*, se propõe a reunir as memórias dos das pessoas que deram início ao bairro, entre as décadas de 1930 a 1960. Isso será operacionalizado através de uma parceria entre o Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro(MCLP) e o curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A investigação, na forma de uma pesquisa qualitativa de cunho etnográfico, inclui a coleta de depoimentos das pessoas reunidas em encontros denominados *Rodas de Memória*. Considera que, como as pessoas não esquecem seu passado, mas o mantém latente em sua memória, se utiliza da metodologia da história oral para a recuperação das lembranças de cada um. Com isso, o Museu pretende se constituir num lugar de preservação da cultura imaterial da comunidade, ao reunir as narrativas orais dos sujeitos, em torno dos fazeres, história, casos, festas e outras formas de representação da cultura e imaginário local. E, como conseqüência da preservação dos valores da cultura material e imaterial da comunidade, o Museu objetiva atuar, de forma permanente e parceira, com o desenvolvimento e mudança social do bairro, considerado um dos mais pobres da cidade de Porto Alegre.

Os processos de comunicação criados através das Rodas, permitem aos sujeitos cujas histórias de vida ocorreram nos entornos do Museu, se reconheçam como atores sociais, numa perspectiva de respeito ao passado, real ou imaginário, e no sentimento de que o saber e a memória individual necessitam ser preservados e compartilhados com as novas gerações. Em decorrência, a trajetória histórica do bairro poderá ser recontada de maneira mais inclusiva, ao recuperar memórias de pessoas que, reunidas em associações comunitárias, clubes, escolas etc., fizeram a história do bairro. As memórias, assim reunidas, serão incorporadas ao acervo do Museu, e darão origem a exposições no próprio museu ou itinerantes, no bairro. Para os alunos do curso de Museologia, é a oportunidade de participar de um projeto voltado à mudança e desenvolvimento social de uma comunidade de periferia, reunida em torno da ação de um museu comunitário.

Foto 1
David K. Minuzzo e Sr. Zeca lembrando quem são os jogadores da fotografia – maio/2009 (Foto: Cláudia Feijó)

Foto 2
Acadêmicos da Museologia coletando dados de ex- jogadores durante a 2ª Roda de Memória- julho/2009 (Foto: Valéria Abdalla)

2 Museus Comunitários, Construção do Conhecimento & Troca de Saberes

O projeto, proposto em torno do conceito de patrimônio definido pela Declaração de Caracas, que considera como tal o conjunto de todas as expressões materiais, imateriais e espirituais que caracterizam uma nação, região ou comunidade (PRIMO, 1999). Enquanto as expressões materiais referem-se a elementos concretos, as imateriais e espirituais incluem o intangível e o impossível de ser tocado fisicamente, tais como os saberes, fazeres e as celebrações.
O imaterial se faz no material, como, por exemplo, numa romaria, que é a celebração religiosa que é acompanhada por imagens sacras, ornamentos e produtos comemorativos, que se constituem em representações concretas da religiosidade do evento. Do mesmo modo, o material possui historicidade, significado e simbologia que se constituem no plano do intangível. Assim, o material e imaterial estão sempre interligados. Por outro lado, quando se fala em cultura, não se pensa apenas nas representações antrópicas, mas também no meio ambiente em que a vida humana acontece. O patrimônio cultural, nesse sentido, inclui também o patrimônio natural da humanidade.
A parceria com o curso de Museologia da UFRGS permite a concretização de suas diretrizes curriculares, que prevêem a integração entre o ensino, a pesquisa e a extensão universitária como estratégia para a geração de ações mais efetiva entre a produção do conhecimento, o desenvolvimento e a mudança social. Trata-se do que Santos (2008) denomina de extensão em ação, ou seja, da idéia de que

conhecimento se torna mais efetivo na medida em que é produzido através da conexão e troca de saberes entre a universidade e a comunidade. Ou seja, ao incluir as experiências e a criatividade de atores sociais que, fora das academias, abriram caminhos impensáveis dentro dos cânones da universidade, o conhecimento produzido nas universidades é enriquecido, fortalecido por estratégias e soluções que poderiam passar despercebidas.

Foto 3 Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro

Foto 4 Ilustração do acervo permanente do Museu.

Assim, as Rodas de Memória, se constituem numa proposta de extensão universitária que estabelece novos trânsitos entre o ensino e a pesquisa inerentes ao currículo do curso de Museologia, ao permitir a imersão dos alunos em práticas de um museu comunitário, na operacionalização dos conceitos de patrimônio, memória e ação educativa. Essa relação entre a Universidade e o Museu, portanto, permite a geração de um conhecimento mais inclusivo e democrático.
Ao se referir às possibilidades dos museus como espaços de educação, Santos (2007) destaca a função libertadora que eles podem exercer, através de suas ações educativas. Em decorrência, as suas ações não podem mais ser pensadas de modo dissociado dos referenciais culturais da comunidade de que fazem parte. Isso estabelece uma imbricação indissolúvel entre os conceitos de cultura, desenvolvimento e mudança social. Isso exige a produção de um novo tipo de conhecimento, mais democrático e inclusivo, que dê espaço para a troca e respeito

à experiência e à criatividade dos atores sociais, cujos olhares percebem e indicam pistas e soluções que muitas vezes são ignorados ou passam despercebidos pelos membros da comunidade científica.

A conexão dos saberes se converte num ponto de partida para essas novas perspectivas de conhecimento, calcado na conexão "[...] entre arte e ciência, entre uma cultura e outra, para uma análise crítica e para o estímulo da criatividade, fazendo a ponte entre os objetos e a cultura do aluno, potencializando o patrimônio cultural como vetor de produção de conhecimento". O museu comunitário, então, se converte num espaço pedagógico, que é "[...] compreendido como um local onde a tradição pode ser conhecida, percebida, questionada e reinventada, estimulando e apoiando, inclusive, a criação de novos museus; interagir com outras instituições, com os sujeitos sociais que estão fora dos museus [...]" (SANTOS, 2009, documento eletrônico). Então, é necessário que, tanto o museu, quanto a academia, rompam as paredes, abram as portas e saiam, para conversar e interagir com o patrimônio que está lá fora.

Hugues de Varine e Odalice Miranda Priosti (2007, doc. eletrônico) destacam que, o conceito tradicional atribuído ao museu como instituição criada para proteger o patrimônio, no sentido de coleções musealisáveis, se ampliou, e, ao invés da preocupação com o acervo, suas ações trocaram de foco. Hoje, lhes é atribuída a função de criar em torno de si vínculos de interação permanente e ativa com a comunidade, através de uma programação bem planejada de ações educativas e culturais. O patrimônio, por sua vez, foi deslocado prioritariamente para as relações cotidianas, para a própria dinâmica da ação humana em interação com outras formas de vida. A diversidade cultural e a biodiversidade, o patrimônio da biosfera, tudo isso passou a fazer parte da problemática do patrimônio. O conceito, antes restrito ao acervo do museu, abriu a porta e as janelas e saiu para a rua, para o mundo, para o planeta. Fez-se saltimbanco, vira–mundo, sem fronteiras, nem bandeiras.

3 História Oral, Memórias, Lembranças e Esquecimentos

A história oral se firmou hoje como um recurso de pesquisa histórica importante para a transmissão das experiências sociais. Em decorrência da crescente preocupação de antropólogos, sociólogos e historiadores com as culturas populares, dedicados a uma nova história social, em que os segmentos excluídos da sociedade, cujas versões eram ignoradas pela história tradicional, assumiram espaço ativo na construção da trama histórica. Como destaca Alberti (2004, p.14), a vivacidade típica dos documentos pessoais, o entusiasmo de alguém que relata a sua própria

experiência, é um elemento muito significativo nos depoimentos orais. Neles, as pessoas se empolgam a tal ponto que "[...] a sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro; aquele que faz do homem um indivíduo único e singular em nossa história, um sujeito que efetivamente viveu – e, por isso dá vida a – as conjunturas e estruturas que de outro modo parecem tão distantes".

Já Nora (1993), com a expressão lugares de memória, afirma que no tempo em que vivemos os países e os grupos sociais sofreram uma profunda mudança na relação que mantinham tradicionalmente com o passado. Para o autor, uma das questões significativas da cultura contemporânea situa-se no entrecruzamento entre o respeito ao passado, seja real ou imaginário, e o sentimento de pertencimento a um dado grupo; entre consciência coletiva e preocupação individual; entre memória e identidade. Os lugares de memória são lugares que possuem três acepções: são lugares materiais, onde a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; são lugares funcionais, porque tem ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas e são lugares simbólicos, onde essa memória coletiva, ou identidade, se expressa e se revela. São lugares carregados de uma vontade de memória.

A história oral registra vivências, emoções e sentimentos. Ao contrário da fotografia, que enquadra um foco e registra um momento exato, a história oral refere-se a uma vivência, portanto envolve emoções e sentimentos. Ao se utilizá-la como técnica de pesquisa, deve-se ter em mente certas particularidades da memória pessoal e de sua relação com a memória coletiva. A relação entre lembrança e esquecimento, o processo seletivo que implica em apagamentos voluntários ou involuntários, o entrecruzamento de temporalidades distintas: o tempo lembrado e o tempo da lembrança são elementos a serem considerados durante as entrevistas. Do mesmo modo, deve-se lembrar que as datas se confundem com passagens da vida, as emoções modificam os fatos ou os camuflam. Os depoimentos jamais serão retratos fiéis de fatos ocorridos, mas sempre serão reapresentações do sujeito em relação às suas vivências, filtrados por suas emoções, subjetividades e memórias. E, sendo assim, se tornam documentos fiéis, dignos de toda a confiança e respeito, por representarem os sujeitos em processo de construção de sua própria história.

4 As Rodas de Memória com os Jogadores do Pinheirense F. C.: Imaginário, Lembranças, Esquecimentos

As lembranças recuperadas através das Rodas de Memória referem-se a um sentimento de pertença que aflora a todo o momento entre os jogadores do Pinheirense F.C. Ao se perguntar sobre os motivos do sucesso do time, a resposta

surge rapidamente, com muita empolgação. E, junto com ela, é lançada uma pergunta aos outros participantes da roda:

> O pessoal era unido... o dia que tava chovendo o pessoal vinha conferir se ia sair jogo. Todo mundo vinha... era ou não era? Todo mundo vinha!
>
> Sr. Edvar Remião (Vado)

Ao ser solicitado para que se lembrasse da escalação de um time da época, o Sr. Vado evoca em sua memória e incentiva os demais a lembrarem. Mas logo se depara com o seu próprio esquecimento, sendo estimulado pela memória coletiva dos demais companheiros:

> O time pra mim que teve, na época, pra mim que era o mais antigo, era Zezinho no gol - não sei se vocês ainda lembram do Zezinho? Vô botá assim: Julinho... aquele outro o ... um moreno, baixinho, que jogava muito na zaga contigo...
>
> Sr. Edvar Remião Vado)

O Pinheirense F. C. movimentou a vida social não apenas de moradores da comunidade, mas também de pessoas de outros bairros que iam buscar no clube divertimento e lazer. Mesmo que o bairro fosse muito afastado do centro da cidade e de difícil acesso, com apenas dois horários de ônibus, o domingo era o dia da semana mais esperado pelos nossos narradores:

> Eu vinha lá de Porto Alegre pra cá.
>
> Júlio Caetano Machado (Sr. Julinho)

Observa-se que Porto Alegre é referida nos depoimentos como se fosse uma outra cidade, quando a Lomba do Pinheiro é um bairro dentro dela:

> O Tito vinha do centro, mas eu, o Vicente, tu (referindo-se ao Sr. Jorge), esse aqui (Sr. Marco), nós era daqui. Já os quatro aí, os três ali, já era do centro (Srs. Bilo, Julinho, Titulívio). E tinha muitos do centro. São cinco irmãos dele que jogavam aqui... cinco irmãos, todos cinco do centro [...] o falecido Zé Carlos também, né?
>
> Sr. Edvar Remião

A vida social era marcada pela intensa atividade do Pinheirense F.C.. Exemplo disso são as redes que foram sendo criadas em torno das relações sociais que o clube formou. Inúmeras amizades surgiram e já duram meio século, e várias famílias se formaram em torno do time:

> Esse aqui é um exemplo, ó (Sr. Vado). Casou com a filha do treinador. O Tito casou com a minha irmã, o Tito é meu cunhado. E teve outros quantos aí que se conheceram assim...
>
> Sr. Jorge Dutra

Fotos 5,6,7 e 8 Primeira e Segunda Rodas de Memória com o Pinheirense Futebol Clube – junho e julho/2009 (Fotos: Valéria Abdalla e Matilda Schutz Minuzzo)[1]

Muitas lembranças permanecem no imaginário não só de seus jogadores, mas de outros atores sociais. Esse é o caso do Sr. Adenir Gonçalves de São João, que recebeu o nome em homenagem ao técnico do Pinheirense F. C. - melhor amigo de seu pai, Sr. Vilson de São João, que foi jogador do time e mais tarde árbitro dos jogos. Adenir, que freqüentou o clube desde seus primeiros dias de vida, tem lembranças que o emocionam:

> Da torcida. Aquilo... tá gravado na minha mente. É... como é que é? 'Arruma outro time... é canja, é canja de galinha, arruma outro time para bater a nossa linha'. Olha cara, eu escutava, eu escutei isso muito tempo. Porque tinha um barranco [...] Então elas, as meninas ficavam num barranco e passava o tempo todo cantando isso. A torcida era isso. Era essa música. Isso tá claro, eu nunca mais escutei, né. Só existe lá, isso é de lá. 'Arruma outro time pra bater com a nossa linha, É canja, é canja de galinha... é canja de galinha, arruma outro time pra bater com a nossa linha'. Olha: Nossa linha! É um hino, né?
>
> Sr. Adenir Gonçalves de São João - 52 anos.

1 *Os direitos de todas as fotografias foram cedidos para uso neste trabalho.*

Portanto, fica claro como os jogadores do Pinheirense F.C. podem se constituir em elos entre dois tempos, o passado e o presente, numa tentativa orquestrada pelo Museu e Universidade, de construir alternativas para superação das marcas de exclusão social, desesperança e falta de expectativas daquela comunidade.

5 Considerações Finais

Podemos notar que já a partir das primeiras rodas de memória foi possível criar um ciclo de valorização da memória e das histórias de vida dessas pessoas ditas comuns e que tiveram intensa vida social no bairro Lomba do Pinheiro. O projeto vem permitindo a reapresentação, construção e registro da história do bairro contada pelos seus próprios atores sociais. Além disso, está contribuindo para a aproximação entre os antigos e atuais moradores da comunidade, o que permite a troca de saberes entre moradores mais velhos e jovens, e, com ela, o estabelecimentos de vínculos de pertença entre as diferentes gerações.

Como produto parcial das *Rodas de Memória,* será realizada uma exposição, a ser lançada durante a 3ª Primavera de Museus, iniciativa do Instituto Brasileiro dos Museus (IBRAM), em setembro de 2009. Além disso, o acervo material e imaterial produzido está sendo incorporado ao acervo permanente do Museu.

A partir dessa exposição, poderão ser avaliados os impactos e as mudanças surgidas dentro da comunidade, no que se refere ao aumento da auto-estima e do sentimento de pertencimento ao bairro. Todo e qualquer indivíduo possui em sua memória elementos que comprovam que sua trajetória neste mundo tem um significado especial, único. Nesse sentido, as Rodas de Memória recuperam, reúnem e valorizam a presença daqueles que, de uma forma ou outra, fazem parte da construção da comunidade. E, por mais insignificantes que possam parecer as participações de cada um, a memória tem a autoridade para resgatar os vínculos, os elos, os sonhos e o imaginário daqueles que fizeram a história do bairro. Quanto aos alunos de Museologia, a participação no projeto significa, realmente, a inserção numa prática pedagógica que estabelece as necessárias relações entre a teoria e a prática, dentro do cotidiano de um museu comunitário.

Referências

Alberti, Verena (2004) ”Ouvir contar”. In: Verena Alberti, *Textos em História Oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora.

Nora, Pierre (1993) “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 07-28, dez.

Primo, Judite Santos (1999) “Pensar contemporaneamente a Museologia”. In: *Cadernos de Museologia*. Lisboa: Universidade Lusófona, n.16,. p. 35. Disponível em: http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/viewFile/512/415 (acedido em 20 de julho de 2009).

Santos, Maria Célia Teixeira Moura (2008) “Museu e educação: conceitos e métodos”. In: *Encontros Museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, p. 125 – 146.

Santos, Maria Célia Teixeira Moura (2009). “Museu e comunidade: uma relação necessária”. Disponível em: http://www.rem.org.br/dowload/MUSEU_E_COMUNIDADE_2.pdf. (acedido em: 20 de julho de 2009).

Varine, Hugues de; Miranda, Odalice Priosti (2007) “O novo museu das gentes brasileiras: criação, reconhecimento e sustentabilidade dos processos museológicos comunitários” In:. *Cadernos de Museologia*. Lisboa: Universidade Lusófona, n.28, Disponível em: http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/viewFile/512/415 (Acedido em 19 de junho de 2009).

Archimedes Ribas Amazonas e Carmen Lúcia Castro Lima
MUSEUS E DESENVOLVIMENTO LOCAL: TERRITÓRIO E COMUNIDADE
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 93-102

Archimedes Ribas Amazonas e Carmen Lúcia Castro Lima

Archimedes Ribas Amazonas *é Graduado em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (2005). Mestre em Cultura e Sociedade pela FACOM/UFBA (2008). Tem experiência na área de Museologia. Atuando principalmente nos seguintes temas: gestão cultural, imagem, marketing cultural, museu, público. Consultor do Instituto Anísio Teixeira da Secretaria de Educação do Estado da Bahia. Aprovado em Concurso Público para Professor Assistente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).* ***Carmen Lúcia Castro Lima*** *possui graduação em Bacharel em Economia pela Universidade Federal da Bahia (1993) e mestrado em Economia pela Universidade Federal da Bahia (2000). Atualmente é Doutoranda em Cultura e Sociedade da Ufba, Professora Auxiliar da Universidade do Estado da Bahia, Diretora de Fomento da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e Professora assistente licenciada da Universidade Católica do Salvador, atuando principalmente nos seguintes temas: Salvador, Economia da Cultura, Arranjos Produtivos Locais e indústria criativa.*

MUSEUS E DESENVOLVIMENTO LOCAL: TERRITÓRIO E COMUNIDADE

Archimedes Ribas Amazonas e Carmen Lúcia Castro Lima

Resumo

O artigo utiliza a abordagem da aglomeração, discute sua aplicação ao segmento cultural e mais especificamente aos museus, apresentando os impactos dessa concentração. Mostra como os museus podem contribuir na construção da coesão social e no desenvolvimento local e das comunidades, destacando a importância dos museus e dos vários agentes, públicos e privados, atuarem em uma rede plural.

Palavras-chave: Aglomeração, Bens culturais, Comunidade, Museus, Território

Abstract

The article uses the clustering approach as it discusses its application on the culture sector and more specifically on museums, presenting the consequences of this gathering. It shows how the museums can contribute in building a social cohesion and in communities and local developments, highlighting the importance of museums and various stakeholders, private or public, operate in a multiple network.

Keywords: Clustering , Cultural goods, Community, Museums, District

Introdução

Durante o declínio da indústria de transformação, nos anos 1970 e 1980, surgiram áreas espaciais e socialmente distintas, lugares ou zonas ocupadas por artistas, artesãos, *designers*, músicos e produtores culturais de todos os tipos. Essa legião tem crescido em "comunidades criativas", cujos membros tendem a colaborar, partilhar recursos e fomentar atividades de produção cultural. Estes agrupamentos organicamente desenvolvidos, freqüentemente, são concentrações geográficas situadas em antigos sítios industriais, onde é possível retirar idéias e inspirações por meio da criação de redes.

Mais diretamente relacionada a processos de reconversão urbana, tal configuração de aglomerações de atividades culturais proliferou no mundo. Yúdice (2004) cita os exemplos de Bilbao, no País Basco, e da cidade de Peekskill, em Nova Iorque. Em Bilbao, seus líderes realizaram investimentos em infra-estrutura cultural para atrair turistas e lançar as bases de uma complexa economia. Em Peekskill, o conselho municipal criou um bairro artístico e ofereceu incentivos para atrair artistas para ali fixarem.

O presente artigo objetiva discutir a importância cultural, social e econômica dos museus nas propostas e projetos de desenvolvimento e de revitalização de áreas urbanas degradadas. Será apresentado, também, que os museus, como equipamentos culturais integrantes de uma rede plural e conectados com outros setores, são capazes de atrair público e auxiliar no desenvolvimento do território e de sua população.

Além dessa introdução, serão discutidas as tendências de aglomeração das atividades culturais e sua relação com os museus. A seguir será apresentado como os museus podem colaborar para a coesão e desenvolvimento das comunidades e dos territórios. Por fim, são feitas as considerações finais.

As Atividades Culturais e as Tendências de Aglomeração

No atual paradigma tecnoeconômico, a geração de conhecimento é um fator decisivo para a acumulação. A criação, a aquisição e o uso deste possuem características específicas em cada contexto social, cultural, institucional e político, significando que eles são localmente determinados. Diante disso, pode-se inferir que a proximidade geográfica favoreceria o estabelecimento de relações que aumentariam a aprendizagem, a cooperação e, especialmente, a coesão social.

O recorte analítico das aglomerações passou a ser um importante referencial de análise para os setores intensivos em conhecimento. Esta perspectiva permitiria

uma melhor compreensão das atividades cujos agentes compartilham os mesmos contextos social, cultural e institucional, pois, forneceria pistas de como são organizadas as cadeias produtivas e engendradas as redes de criação e confiança, segundo muitos dos estudos desenvolvidos dentro dessas abordagens.

As vantagens da aglomeração foram inicialmente apontadas por Marshall (1982), a partir da experiência dos distritos industriais da Inglaterra no século XIX. Marshall (1982) procurou compreender como a concentração de firmas em uma mesma região poderia prover, ao conjunto de produtores, vantagens comparativas que não seriam verificadas se eles estivessem atuando isoladamente. Utilizando o conceito de retornos crescentes de escala, afirmou que as firmas são capazes de se apropriar de economias externas geradas pela aglomeração de produtores. As economias externas podem ser traduzidas pelas vantagens advindas apenas da concentração geográfica e setorial em si, tais como: concentração de mão-de-obra especializada, endogenização de habilidades e conhecimentos, instituições de ensino, ganhos de infra-estrutura, fortalecimento do setor de serviços, consumidores, provisão de bens coletivos, o conhecimento tácito criado em torno do setor e ganhos de informação sobre outras firmas do aglomerado (Marshall, 1982).

Atualmente, há vários enfoques relacionados ao tema de aglomerações, incluindo: (1) os que se inspiram na experiência dos distritos industriais; (2) os que se baseiam na natureza localizada da inovação tecnológica na dinâmica industrial; (3) os que se fundamentam na economia regional para estabelecer relação entre geografia econômica e desempenho industrial; (4) os que focalizam as estratégias das empresas na busca por vantagens competitivas geograficamente restritas; (5) o enfoque da nova geografia econômica (Suzigan, 1999).

A abordagem de aglomerações é instigante para analisar processos de desenvolvimento e políticas correlatas, ao enfatizar a dimensão territorial, os processos de criação, aquisição, uso e difusão de conhecimento, bem como a diversidade de atividades e as coesões econômicas, sociais e políticas dos agentes envolvidos. Este enfoque tem sido utilizado, principalmente, no estudo das atividades produtivas de transformação industrial. Contudo, mais recentemente, começou a ser aplicada para as atividades de serviços.

Uma característica comum, verificada em muitos países, é que os segmentos culturais tendem a se aglomerar em certos locais ou regiões. Estas desenvolveriam uma diversidade de relações sociais, baseadas na complementaridade, na interdependência e na cooperação. A ênfase no território é, no caso do setor cultural, considerada até mesmo mais importante que nos demais setores. Isto se deve ao fato das atividades culturais possuírem uma forte identidade territorial, enraizadas espacialmente em torno de heranças históricas, sendo, portanto,

fortemente condicionadas pelas especificidades locais. Diante do exposto, esse referencial tem sido uma das ferramentas através da quais os formuladores de política e estudiosos têm procurado entender a dinâmica do segmento cultural.
O apoio a agrupamentos culturais é apontado como uma das opções de política de desenvolvimento local ou regional, pois, estes conseguiriam conjugar vários elementos importantes: (i) forças socioeconômicas, institucionais e culturais locais; (ii) grande número de pequenas e médias empresas locais; (iii) impactos ambientais limitados; e (iv) internacionalização da economia local, por meio do fluxo de valores e informações, sem que ocorra um dilema em relação ao desenvolvimento territorial. Além disso, vem representando uma alternativa de política cultural, tanto para a reconversão como para a revitalização de antigas áreas industriais e residenciais degradadas.
Mommas (2004) ainda observa, a partir da análise das experiências européias, que existem cinco justificativas dos poderes públicos para utilizar os agrupamentos como instrumento de políticas culturais e de desenvolvimento urbano, quais sejam: fortalecer a identidade e o poder de atração para os mercados locais; fomentar a abordagem empresarial da arte e da cultura; estimular a inovação e a criatividade; encontrar novas formas de utilização de imóveis e regiões abandonadas e estimular a diversidade e a democracia culturais.
As aglomerações culturais aparecem com uma grande variedade de origens e formatos. Deste modo, elas podem ter começado em alguns lugares a partir de colonos ou de grupos informais de produtores culturais que transformam o local em uma alternativa cultural. Outros agregados foram estimulados por investidores privados porque reconheceram que é importante a vibração cultural em uma área para atrair determinado segmento de consumidores e novos habitantes. Algumas aglomerações nascem de um planejamento estatal com a intenção de revitalização urbana e fomento à economia local criativa.

Aglomerações Culturais e os Museus

Nos últimos anos, os distritos culturais tendo como núcleo os museus têm sido objetos de muitos estudos e investigações. Os distritos culturais são áreas espacialmente distintas e limitadas, com alta concentração de ofertas culturais, tanto em termos de consumo quanto de produção (Vaz, 2004). Essas áreas contêm a maior concentração de patrimônio e de equipamentos culturais e de entretenimento dentro da cidade - como monumentos, museus, teatros, cinemas, estúdios, galerias de arte, salas de concertos, livrarias, cafés, restaurantes.
O desenvolvimento de distritos culturais seria importante por dois motivos. Em

primeiro lugar, há indícios que este tipo de agrupamento tem um impacto positivo sobre a produção cultural em que os artistas e outros empresários culturais tendem a interagir, aprender, competir, e testar as suas idéias. Em segundo lugar, existe uma forte evidência de que o conjunto de ligações destas concentrações de atividades culturais tem um efeito positivo sobre a qualidade de vida da comunidade.

Santagata (2002) discute que os Distritos Culturais de Museu são formas mais explícitas de bairro cultural que são construídas em torno de redes ou dentro de um museu artístico da comunidade. Estes distritos estão, geralmente, localizados nos centros históricos urbanos. A sua densidade, por si só, gera efeitos sistêmicos que atraem visitantes e turistas. A capacidade de atingir uma massa crítica é a condição essencial para o sucesso.

Um museu em um bairro cultural é, em geral, o produto de uma política pública. Para Santagata (2002) os ingredientes básicos para um museu, na área cultural, é a presença de uma cultura local incorporada ao capital humano e as coleções dos museus. Além disso, é necessária uma iniciativa institucional cujo resultado seja um planejamento da cidade preciso, orientado para a valorização econômica da região e por meio de uma rede inovadora do patrimônio histórico e artístico da cidade.

Ao pesquisar o público universitário dos museus em Salvador-Bahia, Amazonas (2009) comenta que os museus mais conhecidos e visitados da cidade foram, principalmente, os localizados na Vitória e na Barra, dois bairros próximos ao Centro Histórico, e os situados no Pelourinho, no próprio Centro Histórico. Essas áreas além de contarem com um número bastante significativo de museus, são as localidades que possuem a maior concentração de equipamentos culturais e uma das melhores infra-estruturas da cidade.

Lazzeretti (2004, 2003) discute o papel de um museu em cidades como a de Florença, na Itália. A autora introduz o conceito de cidade-arte como um "sistema local de elevado nível cultural" (*HC Local System).* Tal sistema é caracterizado pela presença no mesmo território de elevados dotes artísticos, naturais e culturais, que o identifica como um lugar de alto nível cultural (*HC Place*). Além disso, é formado por uma rede de atores econômicos, não econômicos e institucionais que desenvolvem atividades de conservação, valorização e gestão econômica de tais recursos e que, em seu conjunto, representam um agrupamento de "alto nível cultural da cidade".

Em tal contexto, a cidade pode ser vista como uma unidade territorial dentro da qual o desenvolvimento econômico, redes sociais, culturais e políticos ocorrem. Essencialmente, a presença de recursos artístico-cultural, seja material ou imaterial, pode construir uma base favorável para o desenvolvimento de um "ambiente

criativo". Partindo da hipótese de que uma cidade de arte caracteriza-se pela presença de um notável patrimônio artístico cultural e ambiental e com um forte valor simbólico, ela pode ser também um local capaz de atrair capital criativo. Embora muito celebradas, as iniciativas de apoio às aglomerações culturais são, também, alvo de críticas porque estão muitas vezes vinculadas à expulsão das populações originais, em um processo atualmente denominado de gentrificação, limitando a mobilidade das minorias (Peterson, 1999 *apud* Yúdice, 2004, p. 39-40). Duplat e Espinheira (2006) constatam que as políticas de enobrecimento urbano modificam os significados de uma localidade histórica, fazendo do patrimônio cultural um segmento do mercado como se não constituíssem lugares identitários de determinados grupos sociais antes dessas intervenções.

No próximo item, discutem-se exemplos de como os museus podem auxiliar na coesão, valorização e desenvolvimento das comunidades e dos territórios, atraindo o público e participando de uma rede plural.

Museus e suas Conexões

Ao estudar a importância dos produtos culturais para a economia canadense e as suas diferenças para os produtos tradicionais, Dayton-Johnson (2000) afirma que o patrimônio e os produtos culturais contribuem para o diálogo e formação da identidade nacional. Ele ressalta, ainda, a importância destes para a construção da coesão social, seja através de redes sociais, normas de reciprocidades ou estimulando a atividade econômica.

Apesar dos museus atuarem, principalmente, como prestadores de serviço, os mesmos são considerados como produtos culturais pelo Departamento do Patrimônio Canadense (Dayton-Johnson, 2000). São equipamentos responsáveis pela guarda e proteção de um vasto e amplo patrimônio cultural, dentre outras funções.

Omar (2005) fala que na atualidade, os espaços dos museus não são mais determinados exclusivamente pelos objetos e podem ser utilizados em diversas atividades, sejam elas, culturais, pedagógicas ou como foro de debate comunitário. O museu se tornou um espaço de fomento e desenvolvimento de novas ações e de integração social.

Diversas exposições são organizadas com temas de relevância social e de interesse das comunidades nas quais os museus estão inseridos. São exemplos: a utilização da flora local com fins medicinais, a população de rua, a poluição industrial e seus impactos ambientais, as diversas formas de artesanato, além de outros mais sensíveis politicamente, como emprego, segurança e reforma agrária. Essa prática

museológica é referenciada no estudo do patrimônio comum e da identidade compartilhada, estando em consonância com o desenvolvimento econômico e com a cooperação social. Assim, reconhecendo, a diversidade cultural existente nas mais variadas comunidades.

Em que pese o exposto, há de se reconhecer que com o desenvolvimento e o uso intensivo de novas tecnologias, os museus concorrem na disputa pelo público, não só com outros equipamentos culturais – teatros, salas de música, cinema, etc. – mas também com jogos eletrônicos e a internet. A interatividade dos visitantes com as exposições está se tornando uma necessidade no processo museal e pode ser decisiva na atração dos diversos segmentos de público.

Nas cidades que se pretendem globais, os turistas, por exemplo, devem se sentir acolhidos e integrados ao museu, e não como meros expectadores do exótico. Os museus podem fazer o encontro do local e do global nos seus espaços expositivos, selecionando quais objetos e manifestações – artísticas, históricas, religiosas – de sua região e de seu entorno devem ser mostradas. Dessa maneira, os museus podem, simultaneamente, atrair novos públicos nas comunidades e territórios nos quais se localizam e apresentar esse patrimônio, material ou imaterial, ao visitante estrangeiro.

É um desafio para as instituições museológicas como contribuir para o desenvolvimento humano sustentável. Omar (2005) comenta sobre a elaboração de um atlas do patrimônio, em Ethekwini (Durban – África do Sul), para prestar apoio às indústrias culturais da região. As informações são obtidas através de pessoas que possuem os conhecimentos práticos de tecnologias autóctones e são estimuladas a transmitir esses saberes a outros, visando projetos mais permanentes.

Diversas instituições museológicas, principalmente os museus comunitários e ecomuseus, têm sua atuação mais voltada para o território e para as comunidades de seus entornos. No entanto, para que essas iniciativas obtenham sucesso e sejam duradouras, é necessário que haja cooperação entre os diversos agentes – museus, comunidades, organizações governamentais e não-governamentais e as diversas instituições cultuais – envolvidos nesse processo, em uma verdadeira e eficiente rede plural.

Na revitalização de áreas degradadas, onde a cultura e seus equipamentos – aí incluídos, os museus – se destacam como elemento central no processo de valorização e ocupação do espaço urbano, estudos apontam que estratégias bem sucedidas contemplam três momentos: motivação, diagnóstico e organização dos agentes. Dependem, ainda, da construção de uma visão comum sobre o futuro da cidade, da formulação de planos locais e da organização de instituições de desenvolvimento local (RIO, 2001; EGLER, 2005).

A política urbana através do processo de intervenção do Estado no espaço urbano visa produzir transformações nos espaços edificados. Como exposto acima, essa disputa - inclusive simbólica - pelo espaço, muitas vezes acaba por provocar a 'expulsão' dos atores que participam da vida cotidiana, surpreendentemente, sob a alegação de que isso se fará em seu benefício. Os projetos de revitalização de áreas portuárias 'globalizadas' realizados e em execução nas mais diversas cidades do mundo possuem características muito semelhantes. A transformação do espaço local em espaço global precisa levar em consideração a cultura local e as relações sociais existentes. A revitalização não pode se resumir à expansão do patrimônio imobiliário, ela também deve ser uma ponte planejada de integração com o espaço social (RIO, 2001).

Para evitar a dominação simbólica do espaço a ser revitalizado é importante a implantação de equipamentos – como museus – que estejam em consonância com a cultura, os desejos e a vocação da população da cidade. Projetos que não tenham legitimidade local ou venham meramente reproduzir modismos importados tendem a ter um efeito negativo sobre a identidade local.

Considerações Finais

O presente ensaio discutiu a tendência atual de apoio aos segmentos culturais utilizando-se a abordagem de aglomeração. A ampliação das políticas com este enfoque parte da constatação que as atividades culturais tendem a se aglomerar em certos locais ou regiões. Estas desenvolveriam uma diversidade de relações sociais, baseadas na complementaridade, na interdependência e na cooperação. Discutiu-se, particularmente, o papel dos museus como instrumentos de coesão social e revitalização urbana.

A principal conclusão, deste artigo, é que os museus, isoladamente, não são capazes de sustentar o desenvolvimento de uma localidade. Faz-se necessário considerar a vocação econômica e cultural do território e de sua população. Os museus a serem criados ou os já existentes devem considerar isso ao desenvolverem suas ações e suas exposições, assim como os empreendimentos a serem implantados e os já em operação. A absorção da mão-de-obra local deve ser pensada. Os museus, para além de sua vocação educativa, podem e devem ser capazes de atrair os diversos públicos, contribuindo para o desenvolvimento cultural, social e econômico dos espaços a serem revitalizados.

Destaca-se a necessidade de uma governança ampla que contemple os diversos setores da sociedade envolvidos, tais como, os agentes públicos, os agentes produtivos e membros da comunidade e do território, mostrando como os museus podem ser relevantes nesse processo.

Referências

Amazonas, Archimedes Ribas (2009), *Representações sobre os museus de Salvador : um estudo junto ao público universitário*. Dissertação de mestrado - Salvador : Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia

Cinti, T. (2008), "Cultural Clusters and Districts: The State of the Art" in: Cooke, P.; Lazzeretti, L. (orgs) *Creative cities, cultural clusters and local economic development*. Edward Elgar Publishing Ltda.

Dayton-JonhsonJ, Jeff (2000), "What's different about cultural products? An economic framework" Ottawa: Department of Canadian Heritage, Strategic Analysis and Research.

Duplat, I. C.; Espinheira, C. G. (2006), "Requalificação Urbana: estabelecidos e desafortunados do Centro Histórico de Salvador" in http://www.gestaoeinovacao.com.br/downloads/cienciassociaisaplicadas/artigos/ requalificacaourbana.pdf. (acedido em 21 Abril 2008)

Egler,Tâmara (2005), "Políticas Urbanas Para o Espaço Global" *Economia, sociedad y território*, Toluca, México, nº17, vol 5, pp. 1-25

Lima, Evelyn F. W (2001), "Configurações urbanas cenográficas e o fenômeno da "gentrificação"",in http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq046/arq046_03.asp. (acedido em10 maio 2006)

Lazzeretti, L. (2003), "City of art as High Culture Local System and Cultural Districtualization Processes: the cluster of art restoration in Florence", *International Journal of Urban and Regional Research*; vol. 27, n.3, pp. 635-648

Lazzeretti, L. (2004), "Art cities, Cultural Districts and Museums", Florence: Florence University Press

Marshall, A. (1982), "Princípios de Economia Política, Tratado Introdutório (Natura non facit saltum)", v. I , cap. VIII, IX, X, XI, XII e XIII. São Paulo: Abril Cultural

Mommaas, H. (2004), "Cultural clusters and the post-industrial city: towards the remapping of urban cultural policy", *Urban Studies*, v. 41, n. 3, pp. 507-532

Omar, R. (2005), "Hacer Frente a los Desafíos que Plantea la Diversidad en los Museos de Sudáfrica." in: *Diversidad Cultural y Patrimonio*. *Museum Internacional,* UNESCO, n.227, pp. 46-53

Rio, Vicente Del (2001), "Voltando às origens. A revitalização de áreas portuárias nos centros urbanos", in http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp091.asp (acedido em 10 Maio 2006)

Santagata, Walter (2002), "Cultural Districts, Property Rights and Sustainable EconomicGrowth." *International Journal of Urban and Regional*. Research 26:1, pp. 9-23

Suzigan, W. (1999), "Clusters e sistemas locais de inovação", *Anais do Seminário Internacional*, Campinas: UNICAMP

Vaz, L. F. (2004), "A "culturalização" do planejamento e da cidade: novos modelos". *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, Salvador, v. 1, pp. 31-42

Yúdice, George (2004), *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG

OS PÚBLICOS DO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA. PESQUISA PARA UMA ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO

Clara Oliveira

Resumo

Na continuação de uma diversidade de acções já anteriormente levadas a cabo para o conhecimento dos seus públicos, o Museu Nacional de Etnologia conduziu um inquérito aos visitantes individuais ou em grupo não organizado e não escolar entre 2004 e 2005. As conclusões levaram a uma reflexão profunda acerca da comunicação do Museu, da sua localização geográfica, dos recursos disponíveis, etc. Apesar do seu carácter exploratório, este projecto foi determinante para a compreensão de algumas características do visitante do Museu, para o entendimento teórico de novos conceitos como não-público e, em última instância, para a delineação de novas estratégias de comunicação. É dessa investigação e suas ramificações para o dia-a-dia da divulgação do Museu que vamos falar.

Palavras-chave: Estudo de Públicos, Museu Nacional de Etnologia, Captação de Públicos

Abstract

Following in the footsteps of a diversity of actions previously undergone in order to understand its audiences, the Museu Nacional de Etnologia applied an inquiry to its spontaneous individual or non organised group visitors in the years of 2004 and 2005. The conclusions lead to a deep reflection about the Museum's communication, its location, its resources, etc. In spite of its exploratory character, this project was determinant to the understanding of some of the characteristics of the Museum's visitors and to the theoretical advancement of notions such as non-public. Furthermore, it advanced its practical communication strategies. This paper is about such research.

Keywords: Study of Public, National Museum of Ethnology, The Development of New Audiences

O Museu Nacional de Etnologia tem, ao longo dos anos, mostrado uma preocupação em compreender os seus públicos, através de uma série de acções. Entre elas encontra-se uma base de dados de todas as referências do Museu na imprensa desde 1993 – e anteriores, quando disponíveis – até 2000. Este trabalho revelou uma imensa produção jornalística e de crítica de exposições celebrando a qualidade do trabalho desenvolvido no Museu Nacional de Etnologia. Na continuação dessas acções mais sistemáticas, foi desenvolvido um inquérito aos seus visitantes individuais ou em grupo não organizado e não escolar entre 20 de Novembro de 2004 e 31 de Agosto de 2005, de modo a compreender ainda melhor as motivações de quem nos visita.

São diversos os estudos de públicos realizados, sobretudo com dois objectivos: como prestar um melhor serviço e como atrair mais visitantes. A importância de se conhecer o público que visita os museus ultrapassa largamente o universo dos museus de etnologia ou dos museus portugueses. Os textos acerca da realidade de outros países denotam a mesma preocupação em conhecer não só o perfil do visitante mas também as suas preferências.

Em Portugal, o Observatório das Actividades Culturais (OAC) tem promovido e publicado estudos de público e outras investigações relacionadas com as práticas culturais. O estudo sobre os públicos do Porto Capital Europeia da Cultura em 2001 (SANTOS, 2002) foi desenhado com o intuito principal de caracterizar os seus frequentadores. Este estudo permitiu concluir que os visitantes foram eminentemente jovens e com habilitações literárias e profissionais elevadas, com destaque para a população feminina (sem haver, contudo, uma diferenciação acentuada entre homens e mulheres). Um outro relatório do OAC dá igualmente conta das questões do estudo de públicos: os *Públicos do Festival de Almada* (GOMES, 2000) têm idades entre os 21 e os 25 anos (na realidade, 50% dos inquiridos têm até 30 anos), um terço são estudantes ou reformados (considerou-se que a inactividade profissional poderia estar associada a uma maior disponibilidade de tempo), e os activos estão estreitamente ligados às artes. A particularidade deste estudo foi a elaboração de uma análise com base nas habilitações literárias, de modo a poder ser feita uma avaliação do capital cultural dos espectadores. A obra *As políticas culturais em Portugal*, coordenada por Maria de Lourdes Lima dos Santos (1998), apresenta alguns dos grandes problemas dos museus, como os *"...relativos à qualificação e aumento de técnicos especializados, em particular para áreas tão carenciadas como o restauro e a edição, bem como para os serviços de vigilância..."* (SANTOS, 1998:135) factores que vêm, de acordo com os autores, prejudicar a captação de novos públicos, por não haver recursos humanos e, consequentemente, ser proporcionada uma fraca animação dos espaços; uma

das soluções apontadas para colmatar estas falhas é a existência e dinamização de páginas na Internet (SANTOS, 1998:247).
Citamos também algumas investigações conduzidas fora de Portugal, como o estudo feito para a instituição St. Albans Museums (COLES e TURNER-RUGG, 2000), que engloba três museus de Hertfordshire, no Reino Unido, e que teve como principal objectivo entender quem são os seus visitantes e quem são os seus não visitantes; ou o relatório elaborado pelo *Council for Museums, Archives and Libraries* intitulado *Visitors to Museums & Galleries in the UK*, o segundo volume de uma série de inquéritos realizados com a finalidade de entender os hábitos culturais dos visitantes dos museus e galerias no Reino Unido, documento complexo que envolveu abundância de meios e de locais de estudo e explora permanentemente a noção de mercado cultural, de competitividade (entre os museus e outras actividades mais populares como o cinema, por exemplo), de *marketing* e publicidade, admitindo que o caminho para o aumento do público é a investigação sistemática e recorrente. O Museu Marítimo de Barcelona publicou um livro (ASCENCIO, POL e GOMIS, 2001), dedicado aos vários trabalhos de estudo de público desenvolvidos naquele museu entre 1999 e 2000. Este é um trabalho de referência, sobretudo como guia para investigações futuras e mais complexas, sobretudo devido à minúcia metodológica e prática utilizada neste projecto.
A maioria dos estudos anteriormente enunciados – e outros que indicamos na bibliografia – fornece os parâmetros metodológicos pelos quais nos regemos para a construção e aplicação do inquérito no MNE. Mas considerámos também vários artigos e documentos disponibilizados na Internet, que pretendem guiar o investigador de públicos na metodologia e na construção de ferramentas eficazes.

*

Para o inquérito aplicado no Museu Nacional de Etnologia foi escolhida a técnica do inquérito por questionário, por ser um instrumento metodologicamente simples e que nos permite uma leitura imediata das características dos visitantes. Para além dos dados de caracterização (idade, sexo, habilitações literárias, profissão, etc.), inquirimos também sobre a divulgação do MNE e suas actividades – questionando acerca de como soube da exposição ou actividade que o trouxe ao Museu – e fizemos algumas perguntas abertas, para tentar sentir as opiniões e considerações pessoais

dos visitantes. Foram entregues 1707 questionários[1] e recebemos 1356 respostas, o que nos deu 79,44% de retorno; acreditamos que isto denota que o visitante tem interesse em responder e em fazer ouvir a sua voz.

Temos, então, uma distribuição etária muito uniforme de respondentes que se encontram nas faixas 30-39 anos, 20-29 anos e 40-49 anos, perfazendo 66,19% do total de respostas. A distribuição por sexos apresenta uma maioria (pouco significativa) para as mulheres, 56,38%, em relação a 43,62% de homens. Os licenciados são a grande maioria dos visitantes (36,54%), logo seguidos por respondentes com o 12º ano completo. De notar que este número de respostas de pessoas com o 12º ano tem muito a ver com os estudantes universitários que, na realidade, apenas têm o 12º ano completo e não a licenciatura. Os nossos visitantes têm, maioritariamente, formação em ciências sociais e humanas e nas artes e arquitectura. As profissões que exercem são na área da docência e em actividades não relacionadas com as suas licenciaturas. Estes visitantes são sobretudo portugueses (80,34%), seguidos de franceses (3,70%), brasileiros (2,59%), espanhóis (2,14%) e alemães (2,07%). Os visitantes chegam, maioritariamente, em viatura própria. Constatámos que as pessoas que dizem vir a pé ou vivem na zona do Restelo ou subiram a pé a Av. Ilha da Madeira a partir de Belém. Esta afluência de visitantes em viatura própria justifica a resposta maioritária (66,51%) dos que consideram que o museu tem boa localização e acessos. O estacionamento (gratuito) é uma mais-valia, comentada por 107 pessoas que o acharam bom, muito bom, excelente. Os visitantes disseram, em resposta aberta, que o seu principal objectivo foi visitar a exposição *Sogobò, Máscaras e marionetas do Mali* (28,22%), patente durante o tempo de aplicação do inquérito, e as restantes respostas foram bastante homogéneas e mais latas. Um grande número de pessoas diz ter interesse cultural, diz que veio por querer conhecer o museu, conhecer outras culturas, interesse profissional, etc. .

À pergunta "Como soube da existência desta exposição/ actividade?", como os respondentes podiam escolher várias opções, estudámos as duas primeiras respostas dadas, que revelaram que a recomendação por amigos ou familiares é o grande motor que impulsiona as pessoas a visitarem o museu, logo seguido das agendas culturais ou jornais. Dos nossos visitantes, 82,80% vêm acompanhados, e esses acompanhantes são, sobretudo, amigos ou parentes (sem especificação de

1 *No período em estudo (20 de Novembro de 2004 a 31 de Agosto de 2005), o MNE teve um total de 9747 visitantes. Os visitantes elegíveis para resposta – visitantes individuais ou em grupo não organizado e não escolar – foram 6337 (21,40% de resposta em relação ao número total de visitantes elegíveis).*

grau de parentesco). A maioria dos nossos visitantes já conhecia o Museu, e cerca de metade dos 38,56% de pessoas que não conheciam ainda, não são portugueses. Uma esmagadora maioria de respondentes pretende voltar a visitar o museu (94,64%). Não podíamos deixar de avaliar os 5,36% de *"Não pretendo voltar a visitar o Museu"*, número incómodo, por não termos a certeza do que motivaria uma pessoa a não querer voltar. Não tendo sido pedida justificação, ficámos interessados, então, em saber se os números nos mostravam alguma relação entre ser visitante pela primeira vez e vontade de voltar. Há 9 pessoas que já conheciam o museu mas não pretendem voltar; e 62 não conheciam mas também dizem que não voltarão. Para entender ainda mais profundamente esta questão, cruzámos a nacionalidade com a intenção de voltar. Praticamente todas as pessoas que dizem não querer voltar são turistas que, por vezes, até explicam (na berma do questionário) que agora vieram ao MNE e um dia que voltem a Lisboa quererão visitar outros museus. Os 21 portugueses que disseram que não queriam voltar não deram qualquer explicação nesse sentido; alguns fazem a sua crítica final, mas de uma forma completamente regular, positiva ou negativa, não dando a entender um tal descontentamento que os motive a nunca mais voltar.

Justifica-se uma pequena reflexão acerca da voz do visitante, que tanto critica positivamente como negativamente. Devemos, desde já, assumir que a maioria das respostas dadas nos campos abertos do inquérito foi muito positiva. Contudo, e este é possivelmente um dos traços mais marcantes do visitante do Museu, quando a crítica é má, é acutilante mas construtiva e inteligente (raramente foi destrutiva ou sarcástica). Há uma tentativa de dar conselhos, de fazer parte do melhoramento do serviço do Museu, de sugerir novos rumos e acções. No relatório final do estudo, disponível no Museu Nacional de Etnologia, é possível consultar a lista completa das respostas, mas deixamos aqui uma ilustração. *"Este museu é excelente a nível museográfico. As exposições são sempre apresentadas de uma forma perfeita a nível da iluminação e de suporte museológico. Deveria haver uma maior divulgação das exposições e do museu."* (#141, 2005) Este é um exemplo comum de uma resposta extremamente positiva e elogiosa que logo a seguir faz o reparo acerca da divulgação. Na lista completa são recorrentes estes pedidos permanentes de divulgação. A resposta *"Por conhecer e visitar este museu regularmente há mais de 20 anos, só tenho a lamentar o facto de o encontrar quase deserto sempre que aqui me desloco. A importância das suas reservas e excelente qualidade de montagem de exposições justificaria uma enorme divulgação que justamente merece"* (#125, 2004); *"Não conheço nenhum museu com uma iluminação tão boa, nem com uma "encenação" tão... extraordinária! Parece-me que é pouco divulgado - quer o espaço do museu, quer as exposições."* (#280, 2005).

Num momento de avaliação intermédia destes questionários, feita em Março de 2005, foi-nos colocada a questão: *"O que distingue os nossos visitantes dos visitantes dos outros museus?"*. Pensámos em várias respostas, todas inaceitáveis por serem banais ou comuns a todos os museus de Lisboa. Contudo, acreditamos ter encontrado uma solução: o visitante do Museu Nacional de Etnologia regressa sempre, é recorrente. As pessoas que não conheciam o Museu fazem questão de dizer nos inquéritos que voltarão porque gostaram, mesmo quando apontam defeitos ou fazem críticas negativas. Assim, a linha seguida até hoje, de exposições e actividades não parece repelir o visitante, muito pelo contrário[2]. A fraca afluência de visitantes ao Museu pode dever-se a vários factores (fraca divulgação, o facto de ser longe dos restantes museus da área de Belém, etc., etc., etc.), mas não fica, com toda a certeza a dever-se a um mau serviço prestado. A loja é constantemente louvada, como tendo funcionários prestáveis e uma boa oferta de produtos[3]; as exposições são alvo dos mais rasgados elogios; as actividades têm listas de espera, por vezes com o mesmo número de suplentes quanto de participantes.

*

Os dados de caracterização recolhidos no inquérito serviram-nos, sobretudo, para podermos traçar perfis, o que se torna redutor por apenas interpretar os números mais representativos. Saber a idade, o género, a formação de base, a nacionalidade, serve o grande propósito de enquadrar as palavras e as opiniões de quem responde. Assim, este visitante com educação superior, português, rondando os 40 anos de idade, responde de uma maneira necessariamente diferente do que se tivesse outro perfil. E reage às exposições e serviços oferecidos também de um modo particular. Se este público é conquistado pelo que se faz no museu, é absolutamente necessário saber se outros públicos responderão da mesma forma. Mas, para isso, é preciso que eles saibam da existência do MNE.

Considerando, então, a necessidade de continuar a apelar a novos públicos, dentro e fora do perfil encontrado nos inquéritos, nasceu uma série de implicações práticas imediatas que, passados quatro anos, têm sido frutuosas. Antes de mais, a aposta contínua na divulgação por e-mail, já anteriormente realizada mas agora apoiada

2 *Algumas das investigações citadas indicam precisamente que raras vezes é necessário alterar o produto cultural oferecido pelo museu, mas sente-se a necessidade de promover o desenvolvimento dos serviços associados (cafetaria, loja e eventos especiais relacionados com as colecções).*

3 *A loja do Museu, no momento da redacção deste texto, atravessa algumas dificuldades. Entre elas, a impossibilidade de vender produtos à consignação, medida que tem retirado das suas estantes muitas das publicações que sempre fizeram deste local uma referência.*

por este estudo ao visitante do MNE, solidificando as listas actuais e recolhendo novos endereços, e também presencial, em ocasiões como o Dia Internacional dos Museus ou a Noite dos Museus[4], nas quais disponibilizamos uma folha para que os interessados se inscrevam na nossa base de dados.
O fortalecimento de laços personalizados com a imprensa escrita, para que cada vez mais pessoas possam ter acesso a informações correctas e atempadas sobre as actividades do Museu também se tornou determinante. De importância central é a focalização dos esforços de divulgação do Museu terem que passar, obrigatoriamente, pela rádio, meio de comunicação preferencial do quotidiano. Assim, não só conseguiremos abranger as pessoas que já conhecem o Museu e que ficam informados das actividades e exposições actuais, como aquelas que nunca visitaram o Museu ou não o conhecem mas que durante o seu dia de trabalho ou na sua viagem matinal ou de volta para casa, ouvem uma notícia, interessam-se e são visitantes potenciais.
O Museu Nacional de Etnologia conta ainda com um plano de divulgação, elaborado conjuntamente com uma estagiária da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que consiste num calendário geral dos diferentes tempos de comunicação com os diversos órgãos de comunicação social, aplicável a qualquer situação de divulgação. Este instrumento tem permitido a estabilização da calendarização dos contactos com a imprensa. O Serviço Educativo do Museu e a Comunicação e Divulgação são sectores parceiros, que se interpenetram constantemente, e partiu do primeiro a redescoberta do fax enquanto ferramenta privilegiada de comunicação com as escolas; este aparente retrocesso é, no fundo, um reflexo do cansaço que o e-mail representa para muitas instituições, um fardo que facilmente é descartado com uma boa protecção contra o lixo electrónico. Já o fax, por ser mais escassamente utilizado, suscita uma natural curiosidade no destinatário. Assim, nota-se no Museu um acréscimo de marcações escolares através da utilização do fax, o que é uma descoberta a ter em conta na comunicação com este tipo de públicos.
A localização do Museu, longe da linha recta de Belém e situado no topo de uma avenida íngreme, pode também tornar-se problemática. Por isso, o Museu tem levado a cabo contactos com agências de viagens, que pretendemos angariar como parceiros, que levem os turistas até ao Museu. A abertura da *exposição permanente* será, uma vez mais, o momento charneira para o desenrolar de parcerias deste tipo, já que com um produto consistente e constante podemos captar outro tipo de

4 *Os resultados desta intervenção presencial têm sido muito positivos, contribuindo não apenas para o aumento das listas de divulgação do MNE mas também para a satisfação do visitante, que se sente valorizado pela instituição, que se lembra dele e o notifica das actividades.*

públicos e continuar a fidelizar o já existente.
O sítio Web é um elo imediato entre o público (habitual e potencial) e o museu[5]; é através do sítio que se pode dar a conhecer a vida de bastidores do museu, revelando toda a sua vida interior que, de outra maneira, não poderia ser publicitada, como a investigação, a formação ou os trabalhos de conservação e restauro. Poderiam mesmo ser colocadas à disposição dos visitantes on-line pequenas monografias em torno de peças ou histórias ilustradas do restauro de um objecto. São pequenos exemplos de um instrumento que tem o potencial de não só desvendar a actividade do museu de dentro para fora, mostrando-a, como de estimular o aumento dessas actividades. Um sítio Web não é, de acordo com a nossa visão, apenas um meio de comunicação para o museu; é um modo de expor as nossas colecções, exposições e actividade interna, e um estímulo à criação e à criatividade. Perante as dificuldades em obter verbas para um sítio Web institucional mais complexo, projecto que está em curso e que gostaríamos de ver concretizado, uma vez mais, aquando da abertura da *exposição permanente*, a tutela facultou-nos um sítio simples, que o Museu decidiu complementar com a criação de um blogue[6]. A popularidade do blogue, que atingiu 3000 visitantes únicos no seu primeiro ano de existência, vem uma vez mais confirmar a premência da Internet como veículo privilegiado de comunicação com o público do Museu.
Além disto, o estudo de públicos não se esgotou nos inquéritos aplicados em 2004 e 2005. Esta investigação tem sido uma constante, seja pela aplicação de inquéritos ou formação de bases de dados de recortes de imprensa, ou pela permanente atenção, transversal a todos os sectores do Museu, às opiniões e solicitações dos visitantes. A abertura da *exposição permanente* do Museu vai permitir um trabalho constante com os públicos, aliás como em diversas actividades já referidas, estando prevista a aplicação contínua do estudo de públicos, com mais questões, maior peso qualitativo e implicando também observação directa, sujeita a relatórios anuais. Em suma, as investigações em torno dos públicos dos produtos culturais, realizadas de forma mais ou menos sistemática, mais ou menos exploratória, são sempre importantes momentos de reflexão acerca do funcionamento dos museus,

5 *A importância dos sítios Web encontra-se em investigações como a realizada no Minneapolis Institute of Arts (MIA), nos EUA. Os dados apurados corroboram algo que se pode aplicar à realidade portuguesa: um website eficaz e informativo não é apenas um veículo de informação e partilha de saberes para interessados nas áreas de conhecimento de cada museu, mas é também um meio de divulgação privilegiado, essencial para a captação de públicos diferenciados. Também o inquérito da Smithsonian Institution (2004) revelou que um em cada seis respondentes utilizou o sítio para planear a visita.*

6 *http://mnetnologia.blogspot.com*

sua comunicação com o exterior e imagem que projecta. A componente prática vem solidificar e validar o esforço de pesquisa, num claro cruzamento entre saber e agir.

Referências

2001 visitor survey (2001), Minneapolis Institute of Arts, Dezembro, in http://www.artsmia.org/UserFiles/File/userfiles/about-the-museum/visitor01.pdf (acedido em 28 de Outubro de 2009)

ASENCIO, Mikel, Elena Pol, Marina Gomis (2001), *Planificación en Museología. El caso del Museu Marítim de Barcelona,* Barcelona, Manuals museu marítim.

Bristol museums & art gallery visitor satisfaction survey 2004 (2004), Bristol, Bristol City Council

COLES, Alison J., Alison Turner-Rugg, (2000), *St. Albans Museums. Visitor and Non-Visitor Surveys*, in http://www.stalbansmuseums.org.uk/content/download/13673/184134/file/visitorsurvey.pdf (acedido em 28 de Outubro de 2009)

DIERKING, Lynn, Wendy Pollock (1998), "Front-end studies: where the museum and the community meet", in *ASTC Newsletter*, Julho/ Agosto

FERGUSON, Cindy (2002), "Visitor research: where do I start?", in *Insite*, Abril/ Maio

GOMES, Rui Telmo (Org.) (2000), *Públicos do Festival de Almada*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais

HOUSEN, Abigail (1987), "Three methods for understanding museum audiences", in *Museum studies journal*, Primavera/ Verão

KELLY, Lynda (1998), "Separate or inseparable? Marketing and visitor studies", Comunicação feita no *International Council of Museums*, in http://archive.amol.org.au/evrsig/pdf/mprpap.pdf (acedido em 28 de Outubro de 2009)

KINSEY, Billy (2002), Visitor surveys: getting to know your audience, Virgina Commonwealth University

"Know your audience: visitor surveys" (2002), in http://audiencedialogue.net

LEONES, Julie (1998), *A guide to designing and conducting visitor surveys*, in http://ag.arizona.edu/pubs/marketing/az1056/ (acedido em 28 de Outubro de 2009)

MULVANEY, Mary (2001), *Report on the summer attractions visitor survey*, in www.southern-highlands.com.au/pdf_docs/january2001.pdf (acedido em 28 de Outubro de 2009)

NEVES, Carole (Dir.) (2004), *Results of the 2004 Smithsonian-wide survey of museum visitors*, Washington D.C, Smithsonian Institution.

SOGNO-LALLOZ, Isabelle, Peter Hasler (2001), *Visitors to museums & galleries in the UK¸ Re:source,* The Council for Museums, Archives and Libraries, s/l.

Profiling your visitors. A collaborate initiative for Australian cultural institutions (2004), Evaluation & visitor research SIG, Museums Australia.

ROBINSON, Edward S. (1995), "Exit le visiteur type, les musées se penchent sur les hommes et femmes réels", in *Publics et Musées*, especial Études de publics, années 30, n.º 8, Julho-Dezembro.

SCHMILCHUK, Graciela (s/d), "El estudio del publico. Venturas y desventuras de los estudios de publico", in *Museos Ahora, n.º 3*.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima (Coord.) (1998), *As políticas culturais em Portugal: relatório nacional*, Lisboa, Observatorio das Actividades Culturais.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima (Coord.) (2002), *Públicos do Porto 2001*, Lisboa, Observatorio das Actividades Culturais.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima (Dir.) (2004), *Políticas culturais e descentralização: impactos do programa difusão das artes do espectáculo*, Lisboa, Observatorio das Actividades Culturais.

SOREN, Barbara J. (2001) *Obtaining and using visitor feedback*, in www.museumsontario.com (acedido em 28 de Outubro de 2009)

UZZEL, David (1992), "Les approches socio-cognitives de l'évaluation des expositions", in *Publics et Musées*, especial Textes et publiques dans les musées, n.º1, Maio.

Elisa Noronha Nascimento

Doutoranda do Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Museologia, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde desenvolve uma pesquisa multiciplinar sobre as questões instauradas pelo processo de musealização da Arte Contemporânea. Iniciou a pesquisa com uma bolsa de investigação concedida pela da Fundação Calouste Gulbenkian e, atualmente, é bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, coordenou em parceria com Letícia Cardoso a Agenda Cultural do Museu Victor Meirelles – unidade museológica brasileira vinculada ao Instituto Brasileiro de Museus do Ministério da Cultura – durante dois anos, com o objetivo de ampliar as ações do Museu e estabelecê-lo como um ambiente de encontro para reflexão, construção de conhecimento, discussão e apreciação crítica sobre a arte e patrimônio cultural. Enquanto artista participou de exposições importantes no cenário brasileiro como o Projéteis Funarte de Arte Contemporânea e o Festival Internacional de Arte Eletrônica – Videobrasil.

MUSEUS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: UMA PROPOSTA DE ABORDAGEM

Elisa de Noronha Nascimento

Resumo

Este artigo tem como principal objetivo explorar alguns pressupostos traçados até agora em minha investigação acerca dos Museus de Arte Contemporânea. Esses pressupostos são apresentados como um quadro teórico de abordagem/análise de instituições dessa natureza.

Palavras-chave: Museologia, Musealização, Museus e/de Arte Contemporânea

Abstract

This article has as main objective to explore some assumptions that have been mapped until now in my research about Museums of Contemporary Art. Those assumptions are presented as a theoretical framework for analyzing and approach to institutions of this nature.

Keywords: Mmuseology, Musealization, Museums and/of Contemporary Art

O que pretendo com essa comunicação é compartilhar com vocês uma proposta em construção para uma aproximação ou abordagem dos Museus de Arte Contemporânea. Mas antes é importante mencionar que esse não é o principal objetivo da investigação que venho desenvolvendo, no entanto, é um paço fundamental para a continuidade da mesma. Tão fundamental quanto refletir sobre o desenvolvimento desta investigação no campo da Museologia, o que acabou por reorientar meu posicionamento frente ao objeto de investigação.
Sendo assim, vou primeiramente fazer uma rápida apresentação de minha investigação e em seguida um rápido comentário sobre meu breve percurso pela Museologia, como uma solução encontrada para explicitar a linha de raciocínio que venho seguindo para a construção dessa proposta de abordagem.
A investigação que venho desenvolvendo centra seu foco nas implicações do processo de musealização da arte contemporânea tanto para a prática museológica quanto para a prática artística. Apresenta essas implicações como diálogos estabelecidos entre o museu e a obra contemporânea, que podem ser percebidos como origem e ao mesmo tempo resultado das transformações sofridas por ambos ao longo de sua histórica e nem sempre pacífica relação.
A decisão de desenvolver uma pesquisa que tem como objeto o estudo dos diálogos estabelecidos entre a arte contemporânea e as instituições responsáveis pelo seu processo de musealização está relacionada principalmente com a minha atuação enquanto artista e pesquisadora em Arte. Não é por acaso que entre os muitos aspectos possíveis de serem analisados, distinguiu-se como o maior merecedor de atenção o caráter processual que adquire o Museu de Arte Contemporânea ao se tornar parceiro e conceito na produção de obras de arte, caracterizando-se como um laboratório de pesquisa constante, como um espaço de comunicação e troca de saberes.
Parte-se da hipótese de que, uma vez estabelecido esse diálogo, a obra de arte e a instituição construiriam uma relação dinâmica, de mútua implicação, sendo os principais resultados desse diálogo: 1. a constante atualização das políticas e ações museológicas e 2. a apropriação por parte do artista dessas políticas e ações museológicas como elementos constituintes da própria obra. Parte-se também da hipótese de que na origem desse diálogo encontrar-se-ia o papel assumido pelo artista contemporâneo ao atuar como autor e/ou questionador integrado na própria estrutura dessas instituições.
De uma forma muito resumida, propõe-se o estudo/discussão de casos protagonizados por instituições portuguesas e brasileiras dedicadas à gestão e

apresentação de coleções de Arte Contemporânea[1] que problematizam o processo de musealização das obras por meio de tensões, concessões e conseqüentemente mudanças nas práticas museológicas e, principalmente, o estudo/discussão de alguns casos que problematizam o nível de atuação dos artistas contemporâneos nesse processo e o quanto tudo isso termina por influenciar as práticas artísticas dos mesmos.

De acordo com os objetivos da pesquisa e epistemologicamente falando, dois campos discursivos são evocados: o campo da Arte e o campo da Museologia.

E não será surpresa afirmar/admitir a tendência em inscrever a pesquisa, prioritariamente, no horizonte teórico dos Estudos Artísticos. Entretanto eis-me aqui a desenvolver a pesquisa em um curso de Museologia. Se por um lado isso não se configura como uma ação incoerente, tendo como justificativa a interdisciplinar natureza museológica, por outro lado configura-se como uma expansão de meu campo de visão, resultado do contacto com diferentes interlocutores e estratégias de ação, mas, principalmente, do contacto com uma dinâmica inerente à própria Museologia de refletir sobre seu processo histórico, de recriar sua identidade, seus critérios, enfim, seus fundamentos enquanto disciplina. Identifico como o maior efeito dessa expansão a reconstrução do objeto investigação.

Como tal, uma questão, essencialmente, orienta a reconstrução do objeto de investigação: qual meu posicionamento no campo (*o lugar de onde falo*)?

Não respondo a essa questão com uma filiação "partidária", mas com a identificação a um grupo de especialistas, antes ligados à docência e à investigação do que propriamente a um cargo/trabalho em museus, que nos últimos tempos e por meio de uma museologia revisionista[2], vêem assumindo a tarefa de elaborar bases para uma visão mais crítica/desconstrutiva do conceito e da prática museológica (Hernandez, 2006). Refiro-me aos especialistas que orbitam o termo *museologia crítica* ou o ideário subjacente[3], que tem focado suas investigações, por exemplo, nos contextos de produção de conhecimento, na genealogia dos museus, nas políticas expositivas (Padró, 2003), mas, principalmente, que tem focado sua atenção nos museus de arte contemporânea, apresentando-os como instituições que nos últimos anos concentram grandes expectativas dos políticos, da imprensa

1 *Nomeadamente, Museu Serralves e o Museu Chiado, e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.*

2 *De perfil mais aberto dado a sua falta de princípios doutrinais (Martinez, 2006).*

3 *Por exemplo, o espírito posmoderno, estudo interdisciplinar, a assunção do museu como construção social e cultural, desestruturação da cultura dominante.*

e do público, por serem considerados muitas vezes os estandartes da cultura local/ global, capazes de estimular o turismo, regenerar bairros e revitalizar cidades (Lorente, 2003).

É um posicionamento essencialmente paradoxal: por um lado está imbuído de um sentimento de pertença e, portanto, de aceitação e segurança, e por outro lado corre o risco de ser interiorizado como um conjunto de procedimentos a ser seguido. Entretanto, penso que é assumindo esse paradoxo que a pesquisa se faz reflexiva e que pode produzir um adensamento no campo/discussão em que se insere. Investir nesse posicionamento fez com que me sentisse à vontade em desenvolver uma pesquisa no campo da Museologia mesmo observando o museu pelo "lado de fora". Mas, obviamente, a estratégia de abordagem terá que ser outra; e vejo-a muito próxima daquilo que Bourdieu designou de *objetivação participante*: "ruptura das aderências e das adesões mais profundas e mais inconscientes, justamente aquelas que, muitas vezes, constituem o 'interesse'do próprio objeto estudado para aquele que estuda, tudo aquilo que ele menos pretende conhecer na sua relação com o objeto que ele procura conhecer" (1989, p.51).

A partir de então, o objeto de investigação passa a ser reconstruído por um conjunto de diferentes questões e problemáticas, e a principal alteração decorrente desse processo é a assunção do Museu de Arte Contemporânea muito mais como protagonista do que como cenário. Isso implica assumir também que os diálogos estabelecidos entre a arte contemporânea e as instituições responsáveis pelo seu processo de musealização só são instaurados e só se tornam possíveis, principalmente, por meio de uma atitude deliberada dessas instituições; atitude essa que se constitui como um ato de escolha de caráter seletivo e político, orientado por determinados critérios e valores, e que pode nos fornecer pistas e/ou revelar a natureza dessas próprias instituições.

De fato, refletir sobre a natureza do Museu de Arte Contemporânea tornou-se, na atual fase da pesquisa, uma condição prévia para avançar com o estudo de casos em instituições específicas. Isso porque inerente a esse intento está a possibilidade de perceber e de por em crise as idéias atuais e consolidadas, as características estruturais, o conceito implícito do que vem a ser um Museu de Arte Contemporânea quando uma determinada instituição patenteia-se como tal.

Antes de apresentar os pressupostos que se configuram como uma proposta de aproximação dos Museus de Arte Contemporânea, é necessário dizer que esses pressupostos foram traçados tendo como fundamento uma série de reflexões realizadas por museólogos, historiadores e críticos de arte, artistas e arquitetos, ao longo da existência dessa instituição, e que são aqui reunidas sistematicamente como quatro caminhos distintos de abordagem:

1. A discussão do Museu de Arte Contemporânea por meio de suas características arquitetônicas e por meio de sua relação com a cidade/espaço urbano. Questões subjacentes: a tendência à dimensão espetacular, a relação de contendor x conteúdo, o museu adaptado x o museu de raiz, a regeneração de bairros, a revitalização das cidades, etc.
2. A discussão do Museu de Arte Contemporânea por meio de suas políticas e práticas expositivas. Questões subjacentes: o espaço expositivo/cubo branco; experiência x interpretação; a reordenação das coleções; as discussões de gêneros; a construção de narrativas/discursos.
3. A discussão do Museu de Arte Contemporânea por meio da preservação e conservação da obra. Questões subjacentes: a desmaterialização do objeto artístico; o que preservar?; o desenvolvimento de novas formas de catalogação; o envolvimento do artista nesse processo.
4. A discussão do Museu de Arte Contemporânea por meio de sua relação com o artista. Questões subjacentes: a crítica institucional, o museu como meio, como estratégia poética que muitos artistas encontraram/encontram de problematizar as transformações desempenhadas pelos museus ou de tencionarem uma mudança seja pela apropriação da linguagem museológica (colecionar, catalogar, inventariar, expor, etc), seja pelo desvelar das estruturas discursivas desse mesmo universo.

*

Os cinco pressupostos apresentados a seguir constituem-se, essencialmente, como uma tentativa de reflexão crítica a cerca dos Museus de Arte Contemporânea. Enquanto estratégia de abordagem constitui-se como um conjunto de enunciados com o propósito de examinar os processos pelos quais determinados museus contextualizam as discussões que os fundamentam, - por continuidade, ruptura, aderência, conservação, atualização, etc. - e conseqüentemente, com o propósito de perceber/delinear a identidade e a diversidade dessas instituições.

1.

O primeiro pressuposto é sua origem histórico-objetiva: o Museu de Arte Contemporânea, uma invenção de quase duzentos anos[4], apresenta-se como exemplo e resultado de um processo de consecutiva especialização e fragmentação

4 O primeiro museu de arte contemporânea do ocidente, oficialmente chamado de Musée des Artistes Vivants, abriu ao público em 24 de Abril de 1818, no Palácio de Luxembourg em Paris. (Lorente, 1998)

que atingiram os museus a partir do século XIX; como conseqüente à subdivisão do Museu de Arte e complementar ao Museu de Arte Antiga, sua origem está relacionada com o surgimento da sociedade moderna e imbuída de ideais nacionalistas. Contada muitas vezes em grandes saltos, de modelo referencial a modelo referencial (Luxemburgo, Moma, Pompidou, Gugguenhein), sua história é marcada por um movimento de repetição e emulação, o que faz com que ainda hoje novos museus surjam impregnados de referenciais modernos.

2.

O segundo pressuposto é a utilização do termo contemporâneo como maneira de definir a especialização/conceptualização de um museu. Essa questão está obviamente relacionada com a emergência da distinção entre as denominações moderno(a) e contemporâneo(a,) que se intensificará durante a primeira metade do século XX com o surgimento dos auto-intitulados museus de arte moderna e dos movimentos artísticos modernistas. Se durante o século XIX, as denominações "Museu de Artistas Vivos", "Museu de Arte Contemporânea" e "Museu de Arte Moderna" poderiam ser empregadas como sinônimos, e como antônimos de "Museu de Arte Antiga", a partir do século XX serão muitas vezes utilizados para designarem instituições com tipologias diferentes.

3.

O terceiro pressuposto é o seu desenvolvimento, durante o século XX, concomitante ao desenvolvimento das investigações museológicas e ao estabelecimento da Museologia enquanto disciplina. Algumas conseqüências: a possibilidade do Museu de Arte Contemporânea, assim como de qualquer museu, ser apresentado e apresentar-se como uma instituição que se estabelece em um contexto cultural, político e econômico e que está sujeita a redefinições conforme os interesses e mudanças desse próprio contexto. Se os primeiros cento e cinqüenta anos do Museu de Arte Contemporânea foram marcados por um processo de institucionalização, ou seja, de incorporação e acumulação de um conjunto de conquistas históricas, normas e valores que tendiam a gerar as condições de sua própria reprodução (Bourdieu, 1989: 100), os últimos cinqüenta anos foram marcados por um processo de reflexividade, ou seja, de por em causa de modo radical suas próprias práticas e seus próprios instrumentos de consolidação, abrindo-se a ações que tensionam o lugar privilegiado que seu discurso ocupa no contexto político e sócio-cultural em que se insere.

4.

O quarto pressuposto é a dependência recíproca entre a invenção da Arte e a invenção do Museu de Arte (Preziosi, 2004; citado em Hernandez, 2006, p.221) e, conseqüentemente, a relação entre as transformações sofridas por esses museus, no último século, e as transformações sofridas pela arte: a diluição das fronteiras entre as linguagens, o processo em detrimento da obra acabada, a desmaterialização do objeto, a utilização das tecnologias digitais são algumas das transformações artísticas que podem ser associadas às actualizações das formas de documentar, catalogar, preservar e expor as obras de arte e à urgência do envolvimento do artista em todas essas práticas.

5.

O quinto pressuposto é, conseqüentemente, o já também histórico caso de amor e ódio entre o museu e o artista contemporâneo. Há, desde o século XIX, uma dupla tendência de teorização sobre os museus, uma a favor e outra contra, em que toda uma espécie de propedêutica particular sobre a ciência e o objeto museístico começa a ser construída também por artistas. Enquanto o "grupo do a favor"[5] partia da "concepção filosófica, enciclopedista e didática do Iluminismo e do Romantismo imperante na época de definição do museu público moderno" (Alonso Fernández, 2006: 32), o "grupo do contra"[6] partia de uma crítica militante à privação da autonomia das obras ao entrarem no museu e à conversão final do museu em um "mausoléu ou em um panteón irregenerável"(Alonso Fernández, *idem*). Entretanto, durante também quase duzentos anos, esse caso de amor e ódio vem assumindo características distintas: críticas mais direcionadas ao que estava dentro do museu do que propriamente ao museu; contestação de seu papel legitimador e mediador; potencialização da dimensão reflexiva da instituição museológica. Fato é que quando Duchamp traz a *Fonte* para dentro do museu, não é somente o status do objeto de arte que é tensionado, mas também o museu como um *site*, um lugar específico (Lash, 2006). Assim como, Daniel Buren, na década de 60 trabalhava no sentido de redirecionar o olhar do espectador em relação ao museu, em vez da obra de arte.

5 Goethe, e pensadores e escritores que baseados em Leibniz, Kant, ou os românticos Schlegel, Hegel. (Alonso Fernández, 2006: 32)

6 Quatrèmere de Quincy, Burke, Nietzche, Paul Valery, Merleau-Ponty, Adorno. (Alonso Fernández, idem)

> Se o lugar onde o trabalho é mostrado imprime e marca esse trabalho, seja ele qual for, ou se o trabalho em si é diretamente – conscientemente ou não – produzido para o museu, qualquer trabalho apresentado nessa estrutura, se não examinar explicitamente a influência dessa estrutura sobre si mesmo, cai na ilusão de auto-suficiência – ou idealismo.
>
> (Buren, 1973; citado em Kwon, 1997, p.88)

*

Esses foram os cinco pressuposto até agora desenvolvidos e que se constituem como um referencial de análise, uma estratégia de abordagem dos Museus de Arte Contemporânea. Essa estratégia não tem a finalidade de construir uma definição categórica do que seja um Museu de Arte Contemporânea, mas estabelecer alguns contrapontos ou orientar algumas questões a serem consideradas ao nos aproximarmos de um museu dessa natureza.

Referências

Alonso Fernandez, Luis (2006), *Museologia y Museografia*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

Bourdieu, Pierre (1989), *O poder simbólico,* Lisboa : Difel.

Hernandez, Francisca (2006), *Planteamientos teóricos de la museologia,* Gijon: Trea.

Kwon, M., (1997) "One Place After Another: Notes on Site Specificity" en *October*. Número 80. Spring 1997, pp. 85-110.

Lash, Scott (2006), "Art as concept/art as media/art as life" in Alice Semedo et al. (orgs), *Museus, Discursos e Representações*, Porto: Edições Afrontamento.

Lorente, Jesús-Pedro (1998), *Cathedrals of Urban Modernity, The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Londres: Ashgate.

Lorente, Jesús-Pedro (2003), "La «nueva museología» ha muerto, ¡viva la «museología crítica»!" in Jesús-Pedro Lorente et al. (orgs), *Museologia Crítica y Arte Contemporaneo*, Zaragoza: Prensas Universitárias de Zaragoza.

Martínez, Javier Gómez (2006), *Dos Museologias. Las tradiciones anglosajona y mediterrânea: diferenças y contactos*, Gijon: Trea.

Padró, Carla (2003), "La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio" in Jesús-Pedro Lorente et al. (orgs), *Museologia Crítica y Arte Contemporaneo*, Zaragoza: Prensas Universitárias de Zaragoza.

Fabio Enrique Bernal Carvajal

Diseñador Industrial de la Universidad Nacional de Colombia con profundización en Objeto, ciudad y cultura. Candidato a Magíster en Museología y Gestión del Patrimonio por la Universidad Nacional de Colombia. Experiencia como investigador del área de educación del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia en la gestión y desarrollo de proyectos comunitarios. Práctica docente en el Instituto Arturo Ramírez Montufar en convenio con la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de Colombia como profesor de los talleres de cerámica dirigidos a niños de primaria del IPARM. Integró el grupo de investigación que desarrolló la plataforma conceptual del Programa Acunar de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, un programa de transferencia de diseño a comunidades productivas emergentes. Integrante del equipo de trabajo para el acompañamiento a las comunidades de base en el II Laboratorio de Paz coordinado por el Programa de Acción Social de la Presidencia de la República de Colombia. Ha sido conferencista en varios seminarios internacionales en torno a la teoría e historia del diseño. Socio fundador de la entidad sin ánimo de lucro Fundación Visiva artes + diseño + gestión.

Resumen

La ciudad de Armero (Tolima, Colombia) fue arrasada por una avalancha el 13 de noviembre de 1985, para honrar la memoria de los más de 25.000 muertos se realiza a partir de 1995 *La lluvia de pétalos* sobre las ruinas de la ciudad. Esta actividad se ha convertido en punto de referencia para la comunidad que continua en diáspora. El texto presenta los elementos que permitirían proteger la continuidad de esta actividad al considerarla como patrimonio cultural inmaterial y reflexiona sobre la necesidad de gestionar creativas técnicas museológicas para tal fin.

Palabras Clave: Memoria, Patrimonio Cultural Inmaterial, Armero

Abstract

The November 13th of 1985, the city of Armero (Tolima, Colombia) was devastated for a mudflow, the memory of more than 25.000 died persons has been honor since 1995 with *La lluvia de pétalos* on the city ruins. This activity has become a reference for the community that still in a Diaspora. The paper shows elements that will permit consider *La lluvia de pétalos* as an intangible cultural heritage and reflects about the need of novel museological tools that respond to it.

Keywords: Memory, Intangible Cultural Heritage, Armero

> "el día que las máquinas levantaron la tierra
> y aparecieron las baldosas del parque. Mujeres y hombres lloramos
> recordando el acacio, el viento, la pila.
> Ese día dije: -Quiero hacer una lluvia de flores sobre Armero.
> (...) Un floricultor me enseñó cómo deshojar las flores, cómo
> retirar las espinas y los botones para evitar accidentes,
> porque la gente siempre mira hacia el cielo (...)
> (...) para lograr finalmente que sobre Armero llovieran toneladas de
> pétalos"
>
> Alma Landines (GARCIA, 2005)

El Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia desde el año 1998 comenzó a forjar un proyecto bajo la dirección de la Maestra María Elena Bernal que a la final se convertiría en el programa "Huellas Despobladas"[1], que busca la articulación de la memoria de una comunidad desplazada de su territorio: la comunidad armerita. Como fruto de este proyecto se realizó una investigación titulada *Objetos de memoria: relatos de la cultura material de Armero, Tolima;* este trabajo se desarrolló a partir del encuentro de tres botellas en las ruinas de la ciudad que sirvieron para tejer una historia en torno a la los objetos como evidencias de memoria, sin embargo una de las conclusiones apreciables de éste trabajo fue valorar el conocimiento inmanente en las comunidades y la necesidad de trasmitir los legados que están presentes en los relatos de una comunidad que debido a un desastre natural pierde el rastro de su patrimonio material. Fue una lección en el sentido de tener que desenfocar las botellas puestas sobre la mesa y mirar a los ojos de las personas que teníamos al frente.

Armero yace en un lugar privilegiado por la fertilidad de sus tierras, situado en el valle del río Magdalena, está dominado por la majestuosidad del Parque de los Nevados donde del Volcán Nevado del Ruiz se desprende el río Lagunilla que baña un valle marcado por un evento cíclico, la avalancha. Se tiene conocimiento de tres de ellas, la primera en 1595, otra en 1845 y la más reciente en 1985.[2] Armero se caracterizó por ser un punto de confluencia de diversos poblados aledaños, gracias a ser una región vinculada privilegiadamente a la red de transportes y centros comerciales del norte del Tolima. La ciudad era un punto estratégico, un centro y motor de una extensa y fértil región. "La tragedia de Armero y Chinchina destrozó todo el tejido de relaciones sociales. Una masa de población sobreviviente,

1 *Actividad de extensión en el marco del Programa de Interacción Social del Centro de Extensión Académica de la Facultad de Artes, que tuvo vigencia hasta el año 2005.*

2 *Para una descripción de estas avalanchas ver: BRUCE, Victoria, Sin peligro aparente, la verdadera historia de los desastres volcánicos del Galeras y el Nevado del Ruiz, RBA Libros S.A., Barcelona, 2002. Y OCHOA, Felipe y FLÓREZ, Antonio, La erupción del volcán del Ruiz. En: Colombia, sus gentes y regiones, Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Bogotá, Junio 1986.*

compuesta por familias incompletas, se vio privada súbitamente de su hábitat y fue dispersada por una docena de poblaciones y ciudades."[3] El 13 de noviembre de 1985, la segunda ciudad más importante del departamento del Tolima desapareció; la erupción del volcán nevado del Ruiz, no solo se llevo la vida de más de 25.000 personas, sino además el epicentro económico del norte del Tolima.

Lo ocurrido allí es hoy el testimonio de un pasado no lejano, que invita a propios y extraños a no olvidar[4], a rescatar sus recuerdos como generadores de sentido de vida y lo más importante a no repetir la historia; por ello es importante generar escenarios de reflexión que genere sentidos alrededor de este trágico suceso. Este evento le enseño al país la necesidad de la prevención.

Cada año, a partir del decimo aniversario, por iniciativa de la comunidad y ante la imposibilidad de honrar a cada persona sepultada en Armero, se honra su memoria con una ofrenda floral vertida sobre lo que constituyó la zona urbana de esta desaparecida población; durante los preparativos para esta acto decenas de personas voluntariamente participan en la despetalización de las flores. Esta acción, que bien podría ser parte de una obra de arte relacional, permite el encuentro de grupos heterogéneos en los cuales fluye el dialogo en torno a su cotidianeidad pasada y presente; esta práctica es conocida como la lluvia de pétalos.

Armero tiende a desaparecer no solamente por la tragedia ocurrida sino por el olvido de su cultura, y por eso se apuesta a rescatar y redimir la memoria viva de la comunidad armerita para lo cual es necesario la estructuración de varios componentes, la gestión del proceso y desarrollo de trámites para el rescate del patrimonio cultural inmaterial de Armero y su posterior articulación y salvaguarda. Para ello es necesario reconocer que los relatos están cargados de prácticas sociales, de vida cotidiana, que presentan "situaciones en las que está en juego la sensibilidad de los sujetos"[5], es por esto que una comunidad desplazada, la cual pierde su vinculo territorial y gran parte de su patrimonio cultural material, debe procurar la salvaguardia de su patrimonio cultural inmaterial.

3 *RESURGIR, Fondo de reconstrucción, Programa para la reconstrucción física, la reactivación económica y la rehabilitación familiar y comunitaria de las zonas afectadas, 1986. P. 33. En palabras de VIANA podemos asegurar que "Armero se hizo mundialmente conocido por su fatal destino, pero hasta el momento sigue siendo un N.N. (¡famosísimo!) de él se sabe que murió violentamente un 13 de noviembre, hace más de diez años, pero aún permanece arrojado en la "morgue" de la indiferencia histórica, sin que nadie lo identifique plenamente, cuente su pasado y diga quién fue. Como si pareciera que su importancia no se debió a su vida, sino a la crueldad de su muerte." VIANA CASTRO, 1997.*

4 *"Recordar u olvidar es hacer una labor de jardinero, seleccionar, podar. Los recuerdos son como las plantas: hay algunos que deben eliminarse rápidamente para ayudar al resto a desarrollarse, a transformarse, a florecer." AUGÉ, 1998: 23*

5 *MANDOKI, 1994. P. 14.*

La desaparición de la ciudad de Armero y la mayoría de su población marcó la historia del país, convirtiéndose en ícono de la responsabilidad del ser humano frente a los fenómenos de orden natural. Según la experiencia de Armero, después del desastre que trae consigo muerte, destrucción y desconcierto, aparece otra tragedia, la de los sobrevivientes y el lugar afectado.

Qué sucede entonces en la emergencia, cómo se maneja la reconstrucción de una comunidad, cómo recuperar la vida cotidiana tras un trauma colectivo. Quién decide y cuáles son los criterios para el proceso de adaptación y construcción de la comunidad sobreviviente desmembrada y dispersa de su lugar de origen. Y qué sucede jurídicamente con los desaparecidos, con las propiedades, con los vínculos creados, con el espacio público y con el patrimonio.

La ausencia de acciones visibles y planeadas en conjunto con los afectados incide negativamente configurando la tercera tragedia: la negación, el abandono y el olvido, no solo del espacio físico sino de la cultura propia de lugar y hasta de sí mismos.

Cuál es el legado que deja el ser vivo y la experiencia de un cúmulo de gente que en un instante desaparece en el vacío. Al intentar responder esta pregunta nos dimos cuenta que la recuperación y salvaguardia de los lazos de afecto con los nuestros, con el lugar que acoge a sus habitantes, las costumbres y cultura que se tejen con los años y las diferentes generaciones que se suceden, permiten articular la memoria.

Las preguntas continúan para quienes padecen o padecieron el desastre, también se hacen latentes en cada nueva generación que nace y se enfrenta al tema de los desastres o por descendencia son deudos naturales; inclusive para cada ser circunstancialmente vulnerable a los efectos del estar en riesgo, o para los investigadores en cualquier campo del conocimiento que buscan entender la causa-efecto para aportar otras alternativas que generen menos sacrificios para la sociedad y el medio ambiente.

A casi veinticinco años de la avalancha sobre Armero, es pertinente analizar los procesos seguidos en conjunto o desligados de la comunidad afectada antes, durante y después del hecho trágico previsible con origen natural. Incluso la conmemoración del acontecimiento hace un llamado de atención para establecer, en retrospectiva, un estado del arte de los diferentes aspectos a valorar para comprender la complejidad del desastre, y en prospectiva, para elaborar un seguimiento periódico tanto a los diferentes actores del suceso como al espacio signado.

En el proceso de reconstrucción de la memoria de un pueblo en diáspora, sin lugar de pertenencia y con una identidad cultural a punto de desvanecerse, surge la necesidad de reunión en vida comunitaria para revitalizar los canales de

comunicación que respalden el duelo colectivo, el intercambio intergeneracional y los procedimientos a escoger entre todos y en mutuo acuerdo para mejorar las circunstancias sociales, económicas y jurídicas, imposibles de llevar a cabo, sin contar con la unión de criterios e imaginarios de cada una de las partes involucradas.

La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura aprobó el pasado diecisiete de octubre de 2003 la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial; en este documento se expresa "la voluntad universal y la preocupación común de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial de la humanidad"[6]

> Armero plantea para nosotros un problema de ruptura con el pasado no sólo a nivel material. Como un hecho histórico, Armero, y las circunstancias vividas por su población, plantea para nosotros una multiplicidad de problemas: la fractura familiar, social, mental. La ruptura de sistemas de relaciones, sin contar con la ruptura total con el entorno físico material. La avalancha no sepultó personas, animales, o cosas. Ésta sepultó imaginarios, espacios simbólicos, y muy probablemente dislocó las referencias de producción simbólica conocidas y que el individuo tenía a su disposición y con las que podría contar durante las diferentes etapas de su vida como miembro de una sociedad. Dislocó las formas habituales de dar sentido, de hacerse y hacer al otro. De representarse a sí mismo ante uno mismo y ante el otro. Dislocó formas de pertenencia simbólicas así como las formas de posesión simbólica. Dislocó la facultad poética –la que nos permite crear sentido- o la capacidad para actualizar la función poética la cual está presente en casi todas las actividades de la vida cotidiana.[7]

Al proteger esta práctica conmemorativa, la lluvia de pétalos, no solo se protege el acto en sí, se tutela la dinámica en torno a ella y de esta manera se convierte en una estrategia para salvaguardar su entorno social y evidenciar un reconocimiento territorial de una población desplazada, impedida de regresar a su territorio.

Teniendo en cuenta las consideraciones iniciales, podemos entender que es necesario establecer un símbolo que sea protegido como bien de interés cultural inmaterial a través de los medios definidos por la estructura legal. Acorde con lo establecido en el artículo 1 de la Ley 1185 de 2008 de la República de Colombia que modifica el artículo 4 de la Ley 397 de 1997, se establece que

6 *UNESCO, 2003.*

7 *SUESCUN POZAS, 2001.*

> [e]l patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico.

Ahora bien, entendiendo la importancia de escudar las tradiciones armeritas a través de un símbolo de su conmemoración, podemos argumentar con claridad la importancia de generar procesos que redunden en la visibilidad del patrimonio que se espera incluir en la Lista representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial. La lluvia de pétalos se constituye entonces en símbolo de una conmemoración digna de ser respetada y valorada en su integridad que nos recuerda que allí, en ese lugar sobre el que caen los pétalos, miles de seres humanos desaparecieron en un suspiro y que quienes sobrevivieron poseen el conocimiento, son ellos los que pueden rescatar el patrimonio intangible, son ellos los tesoros humanos vivos.

En el caso especifico de Armero, aún tenemos generaciones que portan un fragmento del saber local y en quienes reposa la memoria de una cultura nublada. El dialogo8 permite trascender la relación objeto-usuario hacia una dimensión social donde el objeto-relato es un miembro activo, un objeto deseable[9], un objeto que logra condensar los recuerdos y articular las prácticas.

Allí tenemos un patrimonio que es "un activo de la memoria y no un pasado de la nostalgia"10 y es necesario liberarlo del olvido, del tiempo; modos de vida que, haciendo parte de un todo contemporáneo, seguramente tengan algo que decir al futuro; esto válido tanto para minorías que se identifican entre sí o una comunidad que ha ocupado un territorio. Sin embargo pocas veces se le da el valor o se intenta identificar aquello de lo que han sido privadas. Durante el proceso de trabajo con la

8 En definitiva se intenta proteger el dialogo de la comunidad armerita, entendiendo que "el diálogo expone una pequeña etapa de un proceso más amplio que envuelve desde las formas de atribución de sentido en situaciones de diálogo intercultural hasta las formas de mirar los diferentes puntos de vista y subjetividades movilizadas y también el potencial creativo y expresivo proporcionado por esas situaciones." DA CUNHA, 2006.

9 Cf. GELL, 1991:154. "Los objetos son deseables si tienen un significado dentro del contexto de la celebración pública; en caso contrario, carecen de valor".

10 Convocatoria al IV Premio CAB: Somos patrimonio, Convenio Andrés Bello, 2002, P. 3.

Fabio Enrique Bernal Carvajal
INMATERIALIDAD. LA LLUVIA DE PÉTALOS COMO CASO DE ESTUDIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 126-135

comunidad armerita se ha comprendido y analizado la cultura material a la luz de la memoria y los relatos que se generan en torno a ella, al igual que su significado en la cotidianidad de una comunidad; de su cultura. [11]

Ubicar a los objetos en un lugar y entender las relaciones que torno a él se generan hace necesario tener una mirada histórica del lugar, pues "el objeto real de conocimiento no es el objeto en sí, sino el conjunto que comprende el objeto y su contexto."[12]

11 *Memoria, activación, instancias, transformaciones, mecanismos, series y sacrificios, son los elementos con los que Ricardo Rivadeneira devela a la memoria como eje fundacional de la vida disfuncional del objeto. Así pues, partiendo de la memoria como el "pensamiento evocativo del pasado", es posible establecer que una conexión directa entre ese pasado que se rememora y una vivencia presente que activa esta conexión son los objetos, de ahí la importancia para la actividad profesional del diseñador. A partir de: RIVADENEIRA, 2003.*

12 *SIMÓN, 2001.*

Figuras

No. 1 Despetalización de flores.

No. 2 Petalos de recuerdo.

No.3 Calles de Armero cubiertas de pétalos.

Bibliografía

Augé, Marc (1998), *Las formas del olvido*, Barcelona: Gedisa editorial

Bruce, Victoria (2002), *Sin peligro aparente, la verdadera historia de los desastres volcánicos del Galeras y el Nevado del Ruiz*, Barcelona: RBA Libros.

Da Cunha, Edgar Teodoro (2006), *Comunicación, traducción y alteridad: imágenes e investigación entre los Bororo de Mato Grosso*, Brasil, Sao Paulo.

Gell, Alfred (1991), "Los recién llegados al mundo de los bienes: El consumo entre los Gondos Muria", en: Appadurai, Arjun, *La vida social de las cosas, perspectiva cultural de las mercancías,* Universidad de Pennsylvania: editorial Grijalbo, Mexico.

Mandoki, Katya (1994), *Prosaica – Introducción a las estética de lo cotidiano*, Editorial Grijalbo, México.

Rivadeneira, Ricardo (2003), "En busca del objeto perdido", en: *Ensayos – Historia y Teoría del Arte* Vol. VIII No. 8, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Simón Sol, Gabriel (2001), *Diseño: observación y poesía. ¿Una propuesta chilena a la metodología del diseño?*, ponencia presentada en la Segunda reunión de historiadores y estudiosos del diseño, La Habana.

Suescun Pozas, María del Carmen (2001), "El trabajo de la memoria y las fuentes para la producción-reconstrucción de sentido", en: *Revista ArteFacto*, No. 9, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

UNESCO, Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, París, 17 de octubre de 2003.

Viana Castro, Hugo (1997), *Armero: su verdadera historia*, Fondo mixto para la promoción de la cultura y de las artes de Departamento del Tolima, Ibague.

Javier Gómez Martinez
¿AL CINE? NO: AL MUSEO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 136-150

Javier Gómez Martinez

Doctor en Filosofía y Letras (Historia del Arte) por la Universidad de Valladolid en 1994 y Profesor Titular de la Universidad de Cantabria desde 2000. La arquitectura española (y novohispana) de la Edad Moderna ha sido el principal dominio de investigación hasta 1999. En esos momentos, la asunción de la dirección del Área de Exposiciones de la Universidad de Cantabria, a la par que la docencia en museología, motivaron la reorientación científica hacia los museos. El resultado fueron varios artículos y el libro Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos (Gijón, Trea, 2006). La dirección del Área de Exposiciones implica la gestión de dos salas de exposiciones, la construcción de la Colección UC de Arte Gráfico (http://www.buc.unican.es/gabestampas/principal_estampas.htm) y la promoción de la itinerancia de las exposiciones organizadas con obras de esa colección.

¿AL CINE? NO: AL MUSEO

Javier Gómez Martínez

Resumen

La museología anglosajona siempre se ha distinguido por su tendencia a construir narraciones. En los últimos años, ha ido creciendo el acercamiento a las estrategias de la narración cinematográfica, con ánimo competitivo, acelerado en un contexto de crisis que se inició con los atentados del 11-S de 2001 y continúa con la crisis financiera desatada en 2008. Nada de eso se observa en la museología mediterránea todavía, lo que prolonga la cadena histórica de diferencias entre ambas.

Palabras Clave: Museologia, Cine, Museografia, Narratividad

Abstract

Making narratives is a feature which has always distinguished Anglo-Saxon museology. During the last few years museums have witnessed a growing approach to the use of cinematographic narrative strategies, with a competitive drive, fed by a context of crisis initiated with the 9/11 terrorist attacks and maintained by the financial predicament set off in 2008. However, none of that is seen in Mediterranean museology, accentuating the historic chain of differences among both approaches.

Keywords: Museology, Movies, Museography, Narrativity

A diferencia de los mediterráneos, los museos anglosajones no nacieron por la necesidad de catalogar y conservar unos bienes en peligro sino para construir historias con las que ilustrar a los ciudadanos; no son museos nominales sino verbales. Se trata de una clasificación de la que ya me he ocupado en anteriores ocasiones con relativa extensión (Gómez Martínez, 2004 y 2006), de modo que lo que haré aquí no será repetir argumentos sino articular una serie de evidencias muy recientes que vendrían a demostrar cómo ese reparto de caracteres sigue, más que activo, en potente desarrollo.

Hemos visto a los museógrafos anglosajones construir narraciones dentro y fuera del museo, *museum groups* en forma de *period rooms* (las de la American Wing del Metropolitan Museum de Nueva York o las British Galleries del Victoria and Albert Museum de Londres) o de *historic towns* recreados a partir de inmuebles históricos trasladados y reagrupados desde sus emplazamientos originales (Colonial Williamsburg, Greenfield Village e Historic Richmond Town en los Estados Unidos). Hemos visto, asimismo, a una ciudad tan emblemática como New York musealizar sus distritos históricos (SoHo, Greenwich Village, Brooklyn Heights, etc.) y definir rutas temáticas (sobre la inmigración, a partir del Lower East Side Tenement Museum) cuyos paralelos británicos podrían ser el Wall Walk (sobre la muralla romana, a partir del Museum of London) o la regeneración de la ribera sur del Thames a su paso por la capital (entre Southwark y Greenwich principalmente, con un estudiado y tecnificado neovictorianismo).

En cualquiera de los ejemplos enumerados, se trata de comunicar la Historia (*History*) de la manera más amena posible, traduciéndola a narraciones más concretas, cercanas y particulares, es decir, a historias (*stories*), como solo la literatura o el cine saben hacer. El atractivo específico de la narración museográfica ha radicado siempre en su materialidad, es decir, en trabajar con los objetos reales, luego ¿qué mejor que pretender aunar los atractivos de la pantalla y de la vitrina? Desde los últimos años noventa y, sobre todo, con el nuevo siglo, venimos asistiendo a un solvente maridaje entre el cine y los museos en el que, inicialmente, el primero pretendió beneficiarse del tirón popular de los segundos, pero el flujo no ha tardado en funcionar también en sentido inverso y, si cabe, en hacerlo más intensamente. Esta relación de ida y vuelta es otra de las causas/consecuencias de la popularización vivida por los museos a lo largo de las tres últimas décadas, como lo han sido la creación exponencial de nuevos centros, la multiplicación de exposiciones o su consagración como activos turísticos de primer orden. El proceso puede ser sintetizado en tres pasos sucesivos, que no se anulan sino que se suman.

Paso uno: el museo "actúa" en las películas

Estábamos, si no acostumbrados, sí al menos familiarizados con el hecho de que los museos se colaran en las localizaciones de numerosas películas. Los ejemplos son abundantes y antiguos (véase www.imdb.com), pero pocos resultarán tan reveladores como los tres que deseo traer a colación.

Cuando la industria del espectáculo y la arquitectura espectacular comparten la misma patria, el romance es inevitable. Que la arquitectura postmoderna haya tenido en los museos a muchos de sus principales clientes y que la peculiar Torre de Babel que Frank Lloyd Wright plantó en la Gran Manzana en 1959 sea para muchos –entre los que me incluyo- el germen de esa alianza entre el espectáculo arquitectónico y el museo, aclara los términos. El Guggenheim Museum de Nueva York ha servido de localización a diferentes películas, desde *Men in Black* (Barry Sonnenfeld, 1997) hasta *The International* (Tom Tykwer, 2009), en la que una réplica de la rotonda fue levantada en los estudios alemanes Babelsberg, previo pago al museo por los derechos de imagen (Wolf, 2009). Las citas no son las únicas ni las más tempranas, pero nos recuerdan una cuestión, la rentabilidad icono-económica, que deberíamos de tener en cuenta antes de criticar los excesos constructivos de los museos postmodernos.

El segundo es el *remake* de *The Thomas Crown Affair* (John McTierman, 1999). El Metropolitan Museum de New York goza de un protagonismo inusual, hasta el punto de que la narración se resuelve en una escena de nueve minutos dentro de las salas de pintores impresionistas, en un alarde de montaje que pone a funcionar los sistemas antiincendios al ritmo del *Sinnerman* de Nina Simone. Con ser excepcional, lo más indicativo del lugar que el museo ha alcanzado en la sociedad contemporánea no es esa exhibición compositiva, sino la comparación de esta película con su original, de igual título pero rodada treinta y un años antes (Norman Jewison, 1968): lo que en la nueva versión representa el museo de arte, es decir, el escenario del robo en torno al que gira el argumento, en la versión original había sido un banco.

El tercero es la reciente *Night at the Museum. Battle of the Smithsonian* (Shawn Levi, 2009), porque ahora el museo (localizado en el Mall de Washington) se ha convertido en el protagonista absoluto de la cinta (fig. 1). Si el argumento fuera solamente ése, valdría con citar la primera parte, ambientada en el American Museum of Natural History de New York y estrenada en 2006. Sucede, no obstante, que la secuela ha refinado la estrategia de *marketing* y, así, ha batido récords de recaudación en las salas donde la entrada se vendía conjuntamente con la de los museos reales de la Smithsonian Institution, al tiempo que ésta lograba también

cifras inusitadas en sus propias pantallas Imax con la misma proyección (Cieply, 2009.05.26). Bien puede ser considerado el corolario de una práctica, la de introducir a los museos en el cine, que se ha vuelto cotidiana; prueba de ello es que la revista norteamericana *ARTnews* (http://www.artnewsonline.com) le ha venido dedicando a este tipo de películas una y hasta dos reseñas por número entre febrero y junio de 2009.

Paso dos: el museo copia las películas

Sin perjuicio de lo visto previamente, otra forma de conjunción museo-cinematográfica se ha ido desarrollando en lo que llevamos recorrido de siglo XXI. Una imagen captada a comienzos de 2003 resume todo lo que cabe en este epígrafe: los enormes carteles del Metropolitan y del Natural History Museum de New York compitiendo por la audiencia con los musicales de Broadway desde las torres publicitarias de Times Square (fig. 2). Si la pugna en sí misma es interesante y significativa, más lo son las armas empleadas por los museos: sendos iconos consagrados por la industria del entretenimiento a través de películas muy señaladas. El de historia natural saca a pasear su T. Rex (en realidad lo encarama a un rascacielos, como si de King Kong se tratara), talismán de los mejores museos del género desde que Steven Spielberg lo "resucitara" en *Jurassic Park* (1993); notemos, de paso, que con ese film el director había buscado una versión terrestre de su *Tiburón* (*Jaws*, 1975), considerada la primera de las *blockbusters* (Shone, 2005), porque entre eso, entre "taquillazos" cinematográficos tornados en museográficos nos estamos moviendo. El museo de arte interpela al visitante potencial a través del *Study of a Young Woman*, de Johannes Vermeer, sustituto americano de la "Joven de la perla" que estaba cautivando a medio mundo en esos momentos gracias a la novela y a su encarnación en Scarlett Johansson en la que ya era inminente película del mismo título (*Girl with a Pearl Earring*, Peter Webber, 2003).
La actualización de esa imagen, seis años después, podría corresponder a *Real Pirates*, la exposición estrella del Field Museum de Chicago en 2009 (fig. 3), que recrea la vida a bordo del Whydah, un barco pirata hundido en 1717, recuperado su pecio recientemente. Sorprende por la extensión e intensidad de su publicidad (proporcional a su duración, de febrero a octubre), que no solo se concentraba en una gran avenida como es State Street, entelándola con banderolas y poblándola con maniquíes de resina instalados a pie de calle, sino que se extendía "viralmente" a otros espacios de la ciudad, desde la línea de ferrocarril hasta la tienda del Children's Museum. No nos sorprenderá que el reclamo escrito apele expresamente

a la literatura de aventuras y a la cinematografía (“Pirate adventures have filled storybook pages and movie screens”), porque lo que está vendiendo es una versión tangible (con objetos “reales” rescatados del fondo del mar) de la multimillonaria trilogía *Pirates of the Caribbean* (Gore Verbinsky, 2003-2007); ya había ocurrido antes con *Titanic*, como veremos a continuación. Y sorprendente vuelve a ser, por último, su programación en un museo de historia natural como es el Field. El marco acostumbrado para ese tipo de muestras son los museos de ciencia y técnica, pero ocurre que el de Chicago estaba ocupado, paralelamente, por *Harry Potter: The Exhibition*, que también proyectaba la más reciente entrega de la saga en su pantalla Imax, bajo el mismo techo: “See the movie. Experience the exhibit. Under one roof…” era el reclamo, en efecto.

Una conducta como la descrita no parece plantear ningún tipo de conflicto en el contexto norteamericano, tan permeable al *show business*. En el británico, en cambio, habitualmente menos extremo, ha sido objeto de duras críticas allí donde más han cabido: en el Science Museum de Londres. A caballo entre 2002 y 2003, organizó una exposición sobre James Bond, a la que siguieron, en ese último año, *Titanic: The Artefact Exhibition* (fig. 4) y *The Lord of the Rings Motion Picture Trilogy: The Exhibition*, sincronizada ésta con el estreno de la última entrega de la serie. Las críticas contra el director del centro fueron muchas y muy duras, acusándole de producir atracciones antes que investigar, máxime cuando estaba en peligro la permanencia de la biblioteca y de varios puestos de trabajo, y de externalizar funciones “curatoriales” al encargar la exposición sobre el trasatlántico a una empresa norteamericana del negocio audiovisual, entre otras cosas; la conversión del museo en un cine o en una sala de conciertos era percibida como un peligro muy real (Sudjic, 2005.02.13).

Notemos que la exposición con artefactos del trasatlántico se promocionaba apelando enfáticamente a “real objects real stories”, del mismo modo que los piratas del Field Museum, con sus objetos, eran “real”. El museo hace valer el carácter tangible, tridimensional, de sus narraciones como signo distintivo y exclusivo. Quizás ahora estemos en condiciones de enjuiciar mejor el creciente interés de la industria cinematográfica por la tecnología 3-D como apuesta de futuro.

Los parámetros que mejor explican la carrera de los museos por copiar las *blockbusters* cinematográficas son los del post-11-S. Los atentados del 11 de septiembre de 2001 contrajeron tanto el ánimo colectivo estadounidense como el flujo de turistas, con el consecuente deterioro de las arcas de unas instituciones que dependen, como es de sobra sabido, más que las de cualquier otro país, del dinero privado, de los ingresos en taquilla. También es de manual la noción de que en Gran Bretaña la financiación pública complementa significativamente la privada, pero

ocurre que, a raíz de la caída del turismo por efecto del mismo suceso, el Gobierno británico había decidido anular el cobro de entrada en los museos públicos, algo que estimuló la afluencia de visitantes locales pero aligeró las arcas.
A una crisis semejante, si no peor, es a la que asistimos en estos mismos momentos, la desatada en 2008 en los mercados financieros. Ha vuelto a poner en jaque a los museos de todo el mundo, en la medida de su mayor o menor dependencia del dinero privado, una vez más. Así, por regresar al escenario donde antes y con mayor claridad se manifiestan estos fenómenos, se aprecia en los Estados Unidos de Norteamérica que los estudios de público nunca han sido tan importantes ni tan sofisticados en sus museos como de dos años a esta parte, en la medida en que necesitan más "clientes" para mantenerse y compiten por ellos "con los centros comerciales locales, con salas cinematográficas y hasta con las tiendas de comestibles" (Vogel, 2009.03.12). Es en este nuevo panorama donde cabe observar un refinamiento de las estrategias de aproximación del museo a la cinematografía, definiendo un tercer paso que ha venido a sumarse a los anteriores.

Paso tres: el museo realiza sus propias películas

A lo que estamos asistiendo ahora es a una asunción evidente, por parte de algunos museos, de pautas propias de los otros dos géneros expresivos, el literario y el audiovisual. Es una opción más madura, más elaborada, y en esa ponderación parece que los británicos mantienen su proverbial ventaja.
En Londres, en el British Museum, encontramos algunas de las manifestaciones más conspicuas y actualizadas de una narrativa que se adentra en lo novelesco para desembocar en lo cinematográfico, aplicada a sus exposiciones temporales. *Hadrian. Empire and Conflict* (2008) anticipó una estrategia de la que pronto veremos otras muestras, léase la inclusión en el título del componente pasional, del "conflicto", en este caso. La preparación del terreno por la novela de Marguerite Yourcenar sobre varias generaciones de lectores se da por supuesta ante esta lectura museográfica, pero lo más sobresaliente pertenece al vídeo promocional, un archivo mp4 convenientemente descargable vía *web* (http://www.britishmuseum.org). En minuto y medio, caben todas las pasiones del emperador (la militar, la cultural y la erótica); no obstante, yendo más allá, lo que convierte a ese documento en una pieza absolutamente hipnótica y persuasiva es la forma (el montaje de sonido e imagen), propia de un *trailer* cinematográfico. En este caso, el museo se adelantó al cine, justo cuando en los mentideros de Hollywood se viene anunciando un *biopic* del emperador hispalense.

Que lo advertido no se trata de un hecho aislado o casual lo demuestra la exposición equivalente programada por el mismo centro para el otoño de 2009: *Moctezuma. Aztec Ruler*. Estando prevista su inauguración el 24 de septiembre, el proyecto fue presentado a los medios por el director del museo y los dos comisarios (británico y mexicana) a comienzos de abril (Kennedy, 2009.04.07; "Londres evoca...", 2009.04.07). Con un planteamiento que parece dispuesto a desempolvar el debate en torno a la Leyenda Negra, lo que nos interesa recalcar ahora es el evento mediático en sí, porque presentaciones de ese tipo, escenificadas con casi medio año de antelación y lo sustancial del equipo humano, solo las habíamos visto, hasta ahora, en el mundo del celuloide; me refiero a los ya habituales "inicios de rodaje", encargados de poner a punto la expectación informativa que preparará el terreno hasta el momento del estreno de la película o, desde ya, de la exposición.
Vayamos ahora a Norteamérica, tomemos la reciente exposición sobre Tiziano, Tintoretto y Veronés celebrada en el Museum of Fine Arts de Boston y quedémonos con su subtítulo: "Rivals in Renaissance Venice". La apostilla vuelve a introducir un elemento pasional más propio del género novelesco y, consecuentemente, aligera una posible percepción académica, disuasoria para el gran público. Esa rivalidad fue glosada, de tan ostentosa, ya en vida de los propios artistas; lo sobresaliente ahora es que haya sido contada por parejas y tríos de cuadros que, sobre una base temática, se explican entre sí como resultado de los celos profesionales (Ilchman, 2009: 21). El potencial novelesco se ha hecho tan preponderante que ha contagiado convenientemente los principales terminales comunicativos del proyecto.
Por un lado, la página *web* (http://www.mfa.org/venice/) ha sacado especial partido a un hecho circunstancial acaecido durante la preparación de la exposición: el análisis de una "Natividad" de Tintoretto, propiedad del museo, demostró que se trataba en realidad de la parte inferior de un "Calvario", efectivamente pintado por el maestro, que un pintor mediocre había fragmentado y reensamblado para transformarlo en otro tema. Así lo cuenta el catálogo impreso (Ilchman, 2009: 164-172), pero la interactividad *on-line* permite abundar en el fondo detectivesco del asunto e introducir ganchos como "las primeras pistas" y concluir con un "el misterio continúa", o sea, un *cliffhanger*, un final abierto como los utilizados en cinematografía.
Por otro lado, la prensa, generoso barómetro de la importancia social de los museos en Norteamérica, ha sido receptiva a un planteamiento tan narrativo y ha sido capaz de acentuarlo. En palabras de un renombrado crítico de arte de *The New York Times*, la historia contada por la exposición ("the story the exhibition tells") era la de "un discordante ménage-à-trois ligado por la envidia, el talento, las circunstancias y una extraña versión de amor" (Cotter, 2009.03.13).

La exposición de Boston ha sido realizada en colaboración con el Musée du Louvre (donde podrá verse a lo largo de este otoño de 2009), pero no es la exposición que hubiera hecho el Louvre. Ésa se parecería más a la que produjo el Museo del Prado hace dos años, en la que, por cierto, había colaborado Frederich Ilchman, comisario de la americana (Falomir, 2007). Habiendo sido una exposición científica y museográficamente impecable, *Tintoretto* se centró en una sola de las tres estrellas venecianas, sobre una base cronológica, es decir, biográfica (fig. 5). Se hace imposible no recordar aquellas declaraciones del director de la National Gallery de Londres cuando, en 1928, se manifestaba contrario al "star-system" del Prado, precisamente, y predispuesto a construir, por ejemplo, una exposición sobre la vida la España del siglo XVII con cuadros de Velázquez antes que una antológica del artista (Gómez Martínez, 2006: 67).

Ya hemos visto cómo debemos interpretar estos nuevos signos: como respuesta inmediata e innegable a la necesidad de atraer al público, en competencia con otras ofertas de ocio, máxime en el presente escenario de crisis económica global. Los casos británico y norteamericano difieren, no obstante, en matices significativos. Coinciden en que unos y otros necesitan convencer al público de que si, para disfrutar una exposición temporal, tiene que pagar una entrada notoriamente más cara que la del cine, el producto que se le ofrece es mejor que la mejor superproducción cinematográfica. Pensemos que las entradas para *Hadrian* y para *Moctezuma* costaron y cuestan 12 libras, mientras que la entrada ordinaria de un multicine asciende a 9.70 libras; análogamente, en Boston, asistir a *Titian. Tintoretto. Veronese* costó 25 dólares, frente a los 12 del cine.

Difieren en el discurso de fondo. Es evidente que el Museo Británico, con financiación parcialmente pública y gratuidad establecida para la colección permanente en 2002 (inmediatamente antes de la llegada del actual director, Neil MacGregor, y en medio de una grave crisis interna), se vale de las exposiciones temporales para compensar sus ingresos. Pero también lo es que forman parte de un programa perfectamente orquestado para desarrollar y difundir lo que el museo denomina su "misión", esto es, el relanzamiento del espíritu universal con el que fuera fundado en el siglo XVIII (un museo de todo el mundo para todo el mundo), que ha sido clave en la superación del estado crítico en que había llegado al siglo XXI. Las dos exposiciones citadas cierran un ciclo de a cuatro dedicado a otras tantas cabezas de imperios de la Antigüedad, que había comenzado en 2007, el mismo año en que las cámaras de la BBC daban forma de serie televisiva a la trastienda de la centenaria institución con la idea de acercarla, cómo no, a todos los rincones de su "global community" (MacGregor, 2007: 7).

¿Y en la órbita francesa?

Una vez más, la actitud de Francia se sitúa en las antípodas de lo observado en Norteamérica y, sobre todo, en Gran Bretaña. El prurito artístico y tópicamente chovinista de su tradición cultural hace que sea así, como en la época de la creación del Louvre. Características de ese modo francés serían las "cinés-cités", desarrolladas por François Barré en los pasados años noventa, exposiciones-espectáculo, no en el sentido de las *blockbusters* sino en el de la creación dramática o escenográfica, que proponen sensaciones audiovisuales que sitúan al visitante en un mundo irreal. Nada que ver con la narratividad de que venimos hablando: "Sin pretender explicar nada, se le invita [*al espectador*] a tocar, a caminar libremente por un universo de fantasía y de ensueño en el que todos los sentidos están implicados" (Hernández Hernández, 1998: 277). De nuevo, la primacía de las consideraciones hedonistas, puramente sensoriales, aleja cualquier sombra de pragmatismo, a menos que consideremos como tal el evidente ánimo de epatar al público, en el mismo sentido en que fuera creada su primera pinacoteca dos siglos atrás.
La persistencia de ese mismo prejuicio en el enfoque de las exposiciones temporales ha quedado apuntado unos párrafos antes, a propósito de los maestros venecianos. Otro ejemplo, igualmente actual, arrojará luz adicional acerca del orden de cosas: sendas exposiciones dedicadas al Barroco, en 2009, por el Victoria and Albert Museum y por la Réunion des musées nationaux franceses (fig. 6). El enfoque de la primera fue doblemente global, por atender a todas las manifestaciones artísticas y a su difusión hasta los confines de Oriente y Occidente, es decir, acorde con la perspectiva universalista apuntada en el Bristish Museum (Snodin, 2009). El de la segunda se centró en el ceremonial cortesano establecido por el Rey Sol y emulado en las restantes cortes europeas, convirtiendo el escenario, el palacio de Versalles, en parte del montaje (*Fastes de cour*…, 2009). En este caso, se trata de un ejercicio más de resurrección de la *grandeur* monárquica desde el presente republicano. Sin ir más lejos, la restauración de Versalles, aunque iniciada en 2004, parece haberse convertido en el empeño personal de Nicolas Sarkozy, en el equivalente a los *grands travaux*, casi siempre museográficos, de sus predecesores. Lo entenderemos en su verdadera magnitud a la luz de la crisis moral (aparte de social y todo lo demás) en que se desenvolvieron los últimos años de la presidencia de Jacques Chirac, que tocó fondo cuando París perdió la candidatura olímpica para 2012 en favor de Londres; lo que se puso de manifiesto entonces fue, aparte de las malas artes de la delegación gala, la confrontación de dos horizontes contrapuestos a cada lado del Canal de la Mancha, ascendente uno y descendente otro (Willsher, 2005.07.06).

Fue cinco meses después, por cierto, cuando el propio presidente de la república le insinuó al director de *The Da Vinci Code* (Ron Howard, 2006) que le allanaría el rodaje en el Musée du Louvre si le permitía influir en materia de *casting* (Sage, 2005.12.29).

Conclusión

A la vista de la situación puesta de manifiesto por la actualidad expositiva en los grandes museos occidentales y sus flirteos con la cinematografía, parece que las dos museologías que pretendí definir hace tres años siguen más firmes que nunca en sus posiciones. Hace unas horas como quien dice (después de haber enviado el resumen de esta ponencia), una periodista preguntaba a Thomas Krens cómo creía que sería el modelo de museo en el futuro. El gurú norteamericano apostó por la audacia y auguró cosas sorprendentes: "Puede que haya que pensar en aunar las artes plásticas con las artes escénicas o la cinematografía" (García, 2009.07.10). Y nosotros, ahora, nos preguntaremos: ¿todavía más?

Figuras

Fig. 1. Cartel promocional de Night at the Museum. Battle of the Smithsonian (Santander, mayo 2009).

Fig. 2. New York. Times Square (marzo 2003).

Fig. 3. Chicago. State Street. Promoción de la exposición Real Pirates, del Field Museum (septiembre 2009).

Fig. 4. London. Science Museum. Acceso a la exposición Titanic: The Artefact Exhibition (mayo 2003).

Fig. 5. Portadas de los catálogos de las exposiciones dedicadas a Tintoretto (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007) y al mismo pintor y sus coetáneos venecianos (Boston, Museum of Fine Arts, 2009).

Fig. 6. Portadas de los catálogos dedicados al Barroco en Francia (Château de Versailles) y en Gran Bretaña (Victoria and Albert Museum) en 2009.

(Nota: todas las imágenes son del autor; las figuras 5 y 6 han sido compuestas digitalizando las portadas de los libros en cuestión).

Bibliografía[1]

Cieply, Michael (2009.05.26), "Fire power? 'Night at the Museum' outguns 'Terminator'", *The New York Times*, en http://www.nytimes.com/2009/05/26/movies/26box.html?_r=1&ref=arts (accedido en 30 octubre 2009).

Cotter, Holland (2009.03.13), "'Titian, Tintoretto, Veronese'. Passion of the moment: a triptych of masters", *The New York Times*, en http://www.nytimes.com/2009/03/13/arts/design/13titi.html?_r=1&ref=arts (accedido en 30 octubre 2009).

Falomir, Miguel (ed., 2007), *Tintoretto, Madrid*, Museo Nacional del Prado (cat. exp.).

Fastes de cour et ceremonies royales. Le costume de cour en Europe 1650-1800 (cat. exp., 2009), París, Réunion des musées nationaux (com. Pierre Arizzoli-Clémentel y Pascale Gorguet Ballesteros).

García, Ángeles (2009.07.10), "Entrevista: Thomas Krens. Director de Proyectos Internacionales de la Fundación Guggenheim", *El País*, en http://www.elpais.com/articulo/cultura/cultura/moda/elpepicul/20090710elpepicul_1/Tes (accedido en 30 octubre 2009).

Gómez Martínez, Javier (2004), "Narrar dentro, narrar fuera del museo", en José Manuel Iglesias Gil (ed.), *Actas de los XIV Cursos monográficos sobre el patrimonio histórico*, Santander, Universidad de Cantabria – Ayto. de Reinosa, pp. 31-48.

Gómez Martínez, Javier (2006), *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Trea.

Hernández Hernández, Francisca (1998), *El museo como espacio de comunicación*, Gijón, Trea.

Ilchman, Frederick (2009), *Titian. Tintoretto. Veronese. Rivals in Renaissance Venice*, Boston, Lund Humphries (cat. exp. Museum of Fine Arts).

Kennedy, Maev (2009.04.07), "New exhibition challenges view of Aztec emperor Moctezuma as traitor", *The Guardian*, en http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/apr/07/montezuma-exhibition-british-museum-moctezuma (accedido en 30 octubre 2009).

"Londres evoca el esplendor del imperio azteca" (2009.04.07), *El País*, en http://www.elpais.com/articulo/cultura/Londres/evoca/esplendor/imperio/azteca/elpepucul/20090407elpepucul_6/Tes (accedido en 30 octubre 2009).

Macgregor, Neil (2007), "Foreword", en Rupert SMITH, *The Museum. Behind the Scenes at the British Museum*, Londres, BBC Books, p. 7.

Sage, Adam (2005.12.29), "Chirac fails to have his way on Da Vinci casting couch", *The Times*, en http://www.timesonline.co.uk/article/0,,13509-1961626,00.html (accedido en 30 octubre 2009).

Shone, Tom (2005), *Blockbuster: How the Jaws and Jedi Generation Turned Hollywood into a Boom-Town*, Londres: Simon & Schuster.

Snodin, Michael (ed., 2009), *Baroque. 1620-1800. Style in the Age of Magnificence* (cat. exp.), Londres: Victoria and Albert Mueum.

Sudjic, Deyan (2005.02.13), "Who will now save our museums?", *The Observer*, http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/feb/13/art.museums (accedido en 30 octubre 2009).

Vogel, Carol (2009.03.12), "Museums refine the art of listening", *The New York Times*, http://www.nytimes.com/2008/03/12/arts/artsspecial/12visitors.html?_r=1&ref=artsspecial&oref=slogin (accedido en 30 octubre 2009).

1 *Los artículos de prensa van fechados por año, mes y día.*

Willsher, Kim (2005.07.06), "'The outlook for France is like the sky... grey'", *The Guardian*, http://www.guardian.co.uk/uk/2005/jul/06/olympics2012.olympicgames2 (accedido en 30 octubre 2009).

Wolf, Rachel (2009), "Shooting gallery", *ARTnews,* 108 (2), en http://artnews.com/issues/article.asp?art_id=2652 (accedido en 30 octubre 2009).

José Cláudio Alves de Oliveira

Natural de Vitória da Conquista, na Bahia, Brasil, é graduado em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (1993), Comunicação Social Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (1991), e História pela Universidade Católica do Salvador (1989), mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (1995) e doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (2004). Atualmente é adjunto 1 da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Cibercultura e folkcomunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: cibercultura, comunicação, documentação, ex– votos e museologia. Foi Professor da UCSal, FIB e UNEB. É coordenador e pesquisador do Projeto Ex– votos do Brasil e bolsista do CNPq. Orienta bolsistas do PIBIC–CNPq–UFBA e do Sistema Permanecer– UFBA. Membro do Comitê Interno do PIBIC–FAPESBb– Faculdade Social. Coordenador do Colegiado do Curso de Museologia da UFBA.

MUSEUS E SALAS DE MILAGRES: DOIS SISTEMAS, UM OBJETO*

José Cláudio Alves de Oliveira

Resumo

Este trabalho apresenta os ex-votos do Santuário do Nosso Senhor Bom Jesus do Bomfim, em Salvador, Bahia. Em seu conteúdo, além de um breve histórico sobre este que é um dos mais visitados santuários do Brasil, está a importância do objeto ex-votivo enquanto patrimônio cultural, significativo para a crença católica, para os estudos da história social, que revela as atitudes do homem diante do medo, da alegria, riqueza, conquistas e derrotas, são informações que o rico objeto ex-votivo traz ao mundo. O artigo enfoca dois espaços diferenciados que apresentam os ex-votos: a sala de milagres e o museu, ambos com aspectos divergentes que recaem na visita, nos olhares e no ritmo comunicacional sobre os ex-votos, fruto do processo da informação que circulam em ambos os espaços, diferenciados por duas culturas, a erudita e a popular, documentadas pelo museólogo em dois diferentes ângulos.

Palavras-chave: Museu, Sala de Milagres, Documentação, Sistema

Abstract

This work presents the ex-votos of the Sanctuary of Senhor Bom Jesus do Bomfim, in Salvador, Bahia. In its content, beyond a historical briefing on that one is of the most visited sanctuaries of Brazil, it is the importance of the ex-votivo object while cultural, significant patrimony for the belief catholic, the studies of the social history, that ahead discloses the attitudes of the man of the fear, of the joy, wealth, conquests and defeats, is information that the rich ex-votivo object brings to the world. The article focuses two differentiated spaces that present the ex-votos: the room of miracles and the museum, both with divergent aspects that fall again into the visit, the looks and the comunicacional rhythm on the ex-votos, fruit of the process of the information that circulate in both the spaces, differentiated for two cultures, the scholar and the popular one, registered by the muselogyst in two different angles.

Keywords: Museum, Room of Miracles, Documentation, System

** Texto produzido para o Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola. Universidade do Porto, Porto, Portugal, de 12 a 14 de Outubro de 2009.*

Poderíamos iniciar este texto falando de ricos ambientes como o Santuário de Aparecida ou Penha do Rio de Janeiro, ambos com salas de milagres e museus juntos, ou até mesmo o espaço do Horto, em Juazeiro do Norte, no Ceará, que possui uma sala de milagres com organização que se aproxima a um museu. Todos no Brasil. Mas preferimos um espaço mais antigo, cujo museu se mostra mais tradicional, e sua sala mais contida em relação aos locais sagrados de Juazeiro do Norte e da imensa sala de milagres de Aparecida. Falaremos então do Santuário do Bom Jesus do Bomfim, situado na freguesia de Nossa Senhora da Penha de Itapagipe, onde há uma divisão, no sul, fazendo fronteira com a freguesia de Santo Antônio além do Carmo; pelo Leste com a Nossa Senhora de Brotas; e tem pelo Norte com a de São Bartolomeu de Pirajá. O núcleo é exatamente a filial da freguesia de Nossa Senhora da Penha: a igreja do Senhor Bom Jesus do Bomfim, que também faz limites com as igrejas dos Mares, da Boa Viagem e de Montserrat.

Senhor do Bomfim: devoção e festa

Em 1745, viajando para a província da Bahia, e sofrendo durante a sua viagem avariações em sua nau, o Capitão Teodósio Rodrigues de Farias, devoto ao Senhor do Bomfim de Setúbal, fez a promessa de que, chegando a salvo à cidade de Salvador, construiria uma igreja num local alto aonde as pessoas que chegassem pelo mar, da Baía de Todos os Santos, pudessem avistar o templo. Certamente um local estratégico e aprazível. Daí, então, ser escolhido a colina de Montserrat, onde hoje está situada a igreja, hoje devocionalmente aclamada pelo soteropolitano como "Colina Sagrada". (v. fig. 1) O referido templo levou nove anos para ser construído, e por isso só em 1754 deu-se a introdução da imagem que durante este período ficara recolhida no palácio arquiepiscopal de veraneio onde se denomina Igreja da Penha em Itapagipe (Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pópulo da Penha de França de Itapagipe de Baixo e Nosso Senhor Crucificado). (CARVALHO, 1914)
A origem de toda história do Bomfim está em Setúbal, Portugal. Foi lá que a imagem do Bom Jesus foi encontrada, e a partir do achado, a necessidade de dar a ela um "bom fim". Daí a explicação para a escrita do "bomfim" com "m". Ficou então o nome do templo e da imagem, que tem um bom fim (a igreja) e que por isso tornou-se Senhor Bom Jesus do Bom Fim de Setúbal. São dois "emes", ao contrário do que é escrito em muitos lugares. São dois "emes" o Bomfim de Setúbal e o da "Colina Sagrada" de Salvador, que tem seu ideal ex-votivo de Portugal para o Brasil por um certo marinheiro, que para muitos não passou de pirata, mas que, depois de tormentos em alto-mar, invocou o santo de Setúbal e prometeu-o edificar um templo em um lugar na cidade de São Salvador. (CARVALHO FILHO, 1923)

A imagem do Bom Jesus ficou na Penha de Itapagipe até sua transladação em 24 de junho de 1754. Como à época a administração do Bomfim não era autônoma a difusão de ex-votos deu-se na Penha. Segundo a direção do museu, apenas a imagem foi preservada, todos os ex-votos dos anos 1745 a 1754 se perderam.

Fig. 1. Vista da igreja do Bomfim
Foto: Silvia Regina Santana, 2008.
Projeto Ex-votos do Brasil.

A devoção da referida imagem viu-se acentuando gradativamente, isso porque o próprio relacionamento de seu fundador com a sociedade fizera com que as classes mais abastadas da época, que passaram a visitá-la todas as sextas-feiras sem contanto deixar de enviar seus escravos para, na quinta-feira, fazerem a lavagem da igreja. Sabe-se que o dia de sexta-feira se referencia a Nosso Senhor do Bomfim que no hibridismo religioso africano quer dizer Oxalá.
O cortejo da lavagem tem o seu itinerário sempre a partir da Conceição da Praia, entretanto é bom que se ressalte que de início o mesmo era feito por via marítima, os barcos ancoravam até o alto da colina. Mais tarde, com o aterro da parte da cidade baixa a viagem passou a ser feita por bondes de burros e carroças, até que foi construída Avenida Jequitaia, e com o advento do bonde elétrico, tornou-se mais viável e rápido o percurso.

José Cláudio Alves de Oliveira
MUSEUS E SALAS DE MILAGRES: DOIS SISTEMAS, UM OBJETO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 151-162

Os ex-votos

Em um dicionário encontramos o seguinte verbete: “Quadro, imagem, inscrição ou órgão de cera ou madeira etc. que se oferece e se expõe numa igreja ou numa capela em comemoração a um voto ou promessa cumprida”. (FERREIRA, 1975)
De forma geral as enciclopédias trazem as seguintes conclusões: a de que se coloca numa igreja, numa capela etc., oferenda entregue após um voto formulado e atendido pelos deuses, nos tempos do paganismo, a Deus, a virgem Maria e aos Santos, na vigência do cristianismo, em ocasiões de angústias, doença mortal, perigo de morte dos animais domésticos e semelhantes.
Constata-se que, tanto nos dicionários como as enciclopédias, os ex-votos são objetos depositados em templos, após a graça ou o pedido alcançado. Mesmo seguindo o conceito original do que é o ex-voto podemos notar muitos “pedidos” no Bomfim. São objetos que antecedem aos pagamentos das promessas. Cartões de identificação de vestibulandos são bons exemplos. Há cartões com datas ainda a serem cumpridas pelo tempo, mas já com pequenos bilhetes – ou não – pedindo a aprovação no vestibular. As fitinhas do Bomfim, como outro exemplo, vão mais além. Elas além de uso corporal, são depositadas, enlaçadas, nas cruzes do museu e da “Sala de Milagres” acompanhadas de oração e pedidos para um simples “bom dia” ou “Feliz ano novo”.
Os ex-votos do Bomfim podem ser vistos em duas etapas. Na sala de milagres, situada no corredor ao lado direito da nave única da igreja, e no Museu dos Ex-votos, que ocupa parte superior, no presbitério, cujas escadas se iniciam na sala de milagres. No Museu (Fig.2) estão os ex-votos considerados “especiais”, aqueles que ganham destaque durante os tempos ou aqueles “ofertados” por devotos ilustres da cidade. Um dos destaques é o ex-voto do escravo Amaro, feito por Manuel do Bomfim, em 1868. A estatueta é toda de cedro e mede 50 cm, está na segunda sala do museu. Outro destaque é o imenso órgão musical, de 1854. A quantidade também parece infinita, porem, como se trata de um museu, o acervo possui menos volume do que a sala de milagres, que cotidianamente ganha objetos. Então o espaço museográfico traz ex-votos pictóricos dos tempos dos riscadores de milagres, os tradicionais ex-votos escultóricos e centenas de pequenos ex-votos de prata e prata dourada. Podemos ver também ex-votos de pessoas hoje famosas, como jogadores de futebol, a exemplo da camisa do Vasco da Gama, colocada na sala de milagres pelo jogador Edmundo, em 1997.

Fig. 2 Detalhe do Museu dos Ex-votos
Foto: Natália Marques da Silva, abril de 2009
UCF Art History & Research

Hoje a tipologia dos ex-votos da sala de milagres do Bomfim parece ser infinita. A variedade percebida mostra bilhetes, cartas e cartões, berimbau, estatuetas, fitas, cabelos, fotocópias variadas, fotografias, diplomas, desenhos, quadros pintados, cruzes, radiografias, esculturas de madeira e de cera, chaves, ataduras, *botons*, extratos bancários, quepe de soldado, capacete de operário, carteira estudantil, colares, insígnias, sapato, requisição (acompanhada do resultado do exame), carteira de cédulas, caixa de remédio, vestimenta (variadas), cédulas e moedas, terços, mobiliário, órgão musical, relógio, prataria, figas, chaves, espadas em miniatura, tesoura, argolas, pedras, instrumentos musicais, murais de fotografias e reportagens, taças, cálices, lápides, livros, discos, olhos de vidro, marca-passo, vasos de louça e porcelana, dissertação de tese, convites de formandos, castiçais, becas... (Fig. 3)

Nota-se a diminuição dos quadros pintados pelos "riscadores de milagres", devido ao próprio tempo. A marca da evolução da história econômica é clara. Hoje, concluímos que a fotografia veio sobrepor à pintura. Há uma infinidade de fotos 3X4, pôsteres e 9X12. E nesse processo da apresentação da imagem já se pode notar DVDs, CDs e VHS, cujos temas principais trazem casamentos e aniversários de crianças. O uso de murais de fotografias, 3X4 e 9X12 é a principal alternativa para enaltecer um processo de graça.

José Cláudio Alves de Oliveira
MUSEUS E SALAS DE MILAGRES: DOIS SISTEMAS, UM OBJETO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 151-162

Fig. 3. Aspecto da sala de milagres

Os ex-votos de parafina não vão para o museu, ficam, portanto, restritos à "Sala de Milagres". Após algum tempo expostos eles são doados às Obras Assistenciais Irmã Dulce, onde são levados para uma oficina que os derrete e os tornam velas para venda.

Já os quadros, hoje em número bastante reduzido, e com tendência a diminuir, são levados, após seleção, para o museu. O critério usado, então, é para aqueles de maior teor da história e de expressão artística mais bem acabada. No museu há quadros ainda do século XIX, como o milagre descrito por Jacinto Pereira, em 1843. E num confronto temporal, a imagem de uma tomografia, que ilustra a evolução da imagem ex-votiva. (Figuras 4 e 5)

Fig. 4. Ex-voto tradicional pictórico séc. XIX, no museu.
Foto: Natália Marques da Silva, abril de 2009
UCF Art History & Research

Fig. 5. Exemplo de nova configuração, na sala de milagres
Foto: Silvia Regina Santana. Projeto Ex-votos do Brasil. 2008

Expostos em vitrines, estão os objetos de valor e de doações, principalmente moedas, relógios, medalhas e os pequenos milagres de prata e prata dourada. Cédulas estrangeiras e nacionais; livros de fundações brasileiras; terços com medalhas de ouro; e duas versões do hino ao Senhor do Bomfim. Um dos ex-votos mais curiosos é uma moeda de 50 centavos, amassada, com os seguintes dizeres: "Milagres que fez o Senhor do Bomfim quando uma bala resvalou nesta moeda que eu trazia no bolso da camisa".

Para a direção do museu a divisão entre sala de milagres e museus está no valor do acervo. De fato. As peças mais antigas estão no museu. Bem como os de maior valor. Outro detalhe é a questão da segurança e de referência religiosa entre o homem e o ex-voto. A "sala de Milagres" é aberta ao público e romeiros sem imposição de pagamento, o que não acontece com o museu, que cobra uma pequena taxa.

É na "Sala de Milagres" que os ex-votos são "depositados" nos atos da desobriga. No museu também são depositados, mas com método que difere. As famosas fitinhas e retratos que chamam a atenção do público, como também peças que são usadas em missas celebradas pelo arcebispo, são colocadas no museu, mas após uma "filtragem" do que é "depositado" na sala. O museu possui uma área bem maior: são duas salas que acomodam na primeira entrada vestimentas e mobiliário, além de uma diversidade de objetos ofertados; na segunda, as vitrines e objetos de grande valor.

Vêem-se, então, a divisão por objetos, o seu valor, a idade e a sua dimensão. Há, certamente, similaridade entre objetos, como é o caso das fotografias (grandes e pequenas).

A questão da vinculação tem aspectos na origem e desenvolvimento. A primeira diz respeito à criação do museu. Ela se deu a partir da acumulação de ex-votos na

“Sala de Milagres”, exceto os grandes objetos de promessas e ofertas. O museu nasce a partir da “Sala de Milagres”. O segundo aspecto refere-se à transladação do ex-voto. Ainda hoje muitos ex-votos são enviados ao museu quando se nota maior atratividade e valor.

Fica evidenciada uma divisão através do valor e expressividade dos objetos. E uma vinculação onde acontece o processo ex-voto-sala de milagres-museu. Assim sendo, a “sala de Milagres” tem um caráter mais que expositivo. Nela o peregrino reza e até ascende velas (contrário aos princípios da administração), deposita o ex-voto e observa todo o acervo. É como um museu não-tradicional, dinâmico e produtivo, com mais novidades, onde a ficha de identificação é desnecessária à observação pública, pois a maioria dos ex-votos é acompanhada pelas palavras do próprio pagador da promessa.

Com relação ao público, nota-se, baseado no conceito de museu, maior importância dada ao espaço museológico. Ele é um “deslumbre”; propõe uma imponência e chega a ser algo dantesco em relação aos olhares do público. Isso se deve a funcionalidade e à tradição museística da instituição museu, conquistada no mundo da história da arte, da história e de outras ciências com notoriedade desde o século XIX após os gabinetes de curiosidade. Além desses fatores, o museu fecha em um período maior de tempo durante o dia, o que faz com que haja uma apreensiva expectativa por parte dos visitantes.

Porém, do ponto de vista da prática religiosa, a “Sala de Milagres” possui muito mais ou completa atividade. Nela, o sentido da fé, da prática religiosa que engloba as rezas e manifestações (artísticas e místicas), se desenvolvem com mais liberdade e num *modus continuum*. Evidente que de maneira geral é a religiosidade que proporciona o museu, diversificando o seu acervo e tornando-o mais leve em relação às pesadas peças dos séculos XIX e XX ofertadas pelas famílias tradicionais.

A “Sala de Milagres” não é museu. Tem todo um potencial para sê-lo. Ela é mais dinâmica, tanto do ponto de vista exposicional, quanto da circulação das pessoas, possibilitando maior liberdade em ver, perceber e expor.

A “Sala de Milagres” conduz o público ao museu direta e indiretamente. No primeiro, ela é via e caminho para a porta do museu, é também uma prévia do acervo do museu. No segundo, ela conduz o próprio objeto ao museu, aumentando o seu acervo.

Porém, os ex-votos e a sala de milagres não precisam das etiquetas, das *plotagens*, das vitrines, do circuito pré-estabelecido e de uma linguagem científica, acadêmica, metodologicamente criada para o processo de tombamento dos objetos que são expostos ao público.

A sala de milagres é criada pelo povo, não pelo cientista da museologia ou história. Ela é disposta a partir das contrições, das desobrigas, do movimento dos romeiros e peregrinos que se dirigem para "depositarem" os seus bilhetes, cartas, estatuetas, esculturas e outros muitos objetos que se variam a cada dia.

Esse espaço, do povo, não precisa da ficha de localização e muito menos das etiquetas, pois essas são colocadas intrinsecamente no objeto, onde a informação é partícipe da imagem ou texto próprio do ex-voto criado pelo cidadão comum, que numa linguagem mais acadêmica pode ser entendida como uma ação folkcomunicacional. (BELTRÃO, 2004)

O museu, criado em 1975, serviu à igreja como marco da conservação dos símbolos da fé religiosa. Isso é de fundamental importância para qualquer religião que procura sua difusão. A sala de milagres é mais antiga, remonta ao final do século XVIII, e também tem a sua importância para a conservação da fé, mas com certa diferença do museu. Ela mostra a tradição com maior freqüência e velocidade; já o museu, que dependente da sala, possui uma velocidade do processamento da informação dos ex-votos – e consequentemente da fé – mais lenta, e num corpo documental religioso carente devido à ausência de um sistema de documentação mais eficaz e contemporâneo.

Seja como for, museu e sala de milagres são responsável pelas histórias de fé que movem o mundo dos ex-votos, da religião do povo e da linda página que a crença católica lega ao patrimônio cultural, a dos testemunhos das "graças pedidas" e das graças alcançadas.

Referências

Beltrão, Luiz (2004), *Folkcomunicação: Teoria e Metodologia*. São Bernardo do Campo: UMESP.

Barros, Souza (1989), *Arte, Folclore e Subdesenvolvimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Carvalho, Carlos Alberto de (1914), *Tradição e Milagres do Bomfim*. Salvador: Typografia Baiana.

Carvalho Filho, José e. Freire de (1923), *A devoção do Senhor do Bomfim e sua História*. Salvador: Typografia de São Francisco.

Duby, George (1979), "História Social e Ideologias das Sociedades". In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: novos problemas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, p. 130 -145.

Oliveira, José Cláudio Alves de (2004), *Museus digitais e cibermuseus: sistema, objeto e informação dos bancos de dados iconográficos: problemas e perspectivas da pesquisa científica no ciberespaço*. Salvador: FACOM-UFBA, 640 p. il. Vol. I, II (Tese de Doutorado)

___________. "A devoção popular e a riqueza ex-votiva nas salas de milagres dos santuários brasileiros". Trabalho apresentado no *III Simpósio Internacional sobre Religiosidades, Diálogos Culturais e Hibridismo*. Campo Grande, MS, Abril de 2009. Disponível em: http://www.simposioreligioes.ufms.br/simpaprov.php. Acesso em 29/06/2009

_______. "Das salas de milagres ao Museu Digital: Os Ex-votos como mídia folkcomunicacional". Trabalho apresentado no *XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, na Divisão Temática de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Teresina, PI, maio de 2009. Disponível em http://www.intercom.org.br/congresso/regionais/2009/nordeste/. Acesso em 29/06/2009

SILVA, Maria Augusta Machado da (1981), *Ex-votos e Orantes no Brasil*. Rio de Janeiro: MHN-MEC.

Valladares, Clarival do Prado (1970), *Riscadores de Milagres: Um Estudo de Arte genuína*. Rio de Janeiro: Superintendência de Difusão Cultural SED-BA.

José Manuel Brandão

Licenciado em Geologia pela FCUL. Estudos de pós graduação em Museologia no ISMAG (Lisboa) e na Universidade de Masarik / UNESCO (República Checa). Mestrado em Museologia (ULHT) com uma tese dedicada à problemática da musealização de espaços mineiros abandonados. Doutorando da Universidade de Évora, em História e Filosofia da Ciência, tendo entregue uma tese no domínio do estudo e avaliação das colecções e museus geológicos em Portugal. Autor e co-autor de diversos artigos no domínio do ensino e divulgação das Geociências, da museologia das Ciências da Terra e do património mineiro português. Ao longo dos anos exerceu actividade profissional no ensino secundário e no ensino superior e, desde 1991, desempenhou os cargos de Conservador no Museu Nacional de História Natural (Mineralogia e Geologia) e, posteriormente, no Museu Geológico do extinto Instituto Geológico e Mineiro. Actualmente é Técnico Superior Assessor Principal do INETI—IP (Centro de Dados Geológico— Mineiros), ocupando-se do arquivo histórico. Membro do Comité do ICOM para as colecções de História Natural (NatHist), representante da Sociedad Española para la Defensa del Património Geológico y Minero e membro fundador da GeoMin - secção de Minas da Associação Portuguesa para o Património Industrial.

MUSEU GEOLÓGICO: LUGAR DE MEMÓRIAS HISTÓRICAS E CIENTÍFICAS

José Manuel Brandão

Resumo

Com 150 anos de actividade (1859-2009), o Museu Geológico é herdeiro de um passado pontuado por algumas das mais importantes etapas e personalidades da história das Geociências e da Arqueologia portuguesa e internacional, que contribuíram para o seu crescimento e prestígio. Parte das suas colecções, além do seu interesse para a história da ciência, continua a apresentar valor científico, o que aumenta a pertinência de uma discussão aberta sob a sua vocação e missão.

Palavras-chave: Museu, Comissões Geológicas, Serviços Geológicos, Geologia, Arqueologia

Abstract

With 150 years of activity (1859-2009), the Geological Museum is the heir of a past classify by several important steps and personalities in the history of the Portuguese Geology and Archeology, who contributed, to its establishment, growth and prestige. Part of its collections, despite of their interest to the history of science, continue to present scientific value, which increases the relevance of an open discussion over the vocation and mission of this museum.

Keywords: Museum, Geological Commissions, Geologic Survey, Geology, Archaeology

Introdução

Instalado há cento e cinquenta anos (1859 – 2009) no edifício onde ainda hoje se encontra, ao Bairro Alto em Lisboa, o Museu Geológico tem uma trajectória indissociável da dos serviços oficiais na dependência dos quais desde sempre esteve: as Comissões Geológicas (1857-1918)[1] que o criaram, os Serviços Geológicos de Portugal (1918-1993) e os organismos que lhe sucederam[2].
São escassas as referências claras à sua instalação sendo notório que, ao longo do tempo, poucas vezes foi verdadeiramente assumido como uma entidade ontológica, antes encarado como uma resposta óbvia às necessidades práticas decorrentes dos trabalhos ali desenvolvidos, designadamente a de instalação e disponibilização, para futura consulta, dos materiais coligidos na demanda dos "factos geognósticos" relevantes para o conhecimento do território. Em defesa desta ideia sublinhe-se a inexistência de um acto ou de um documento fundador, bem como a explicação lapidar de Nery Delgado (1835-1908), membro adjunto da Comissão e seu director a partir de 1882, que se lhe referia dizendo que "*... as collecções de um instituto geológico não representam o fim do trabalho que lhe é incumbido, mas servem-lhe de auxiliar indispensável para o executar...*"[3].
Contrariamente a outros museus de História Natural da segunda metade do século XIX, que repartiam os seus objectivos entre a investigação e as preocupações educativas, o "Geológico" colocou, desde o início, a investigação acima de outras possíveis vertentes, trabalhando sobre as colecções que iam sendo feitas à medida que avançavam os trabalhos de campo. N. Delgado, haveria mesmo de referir, a propósito de uma eventual transferência das colecções para o Museu Nacional de Lisboa na Escola Politécnica, que enquanto as colecções daquele estabelecimento eram *de ensino e exposição*, as do serviço geológico eram *de investigação*

1 *A primeira das sucessivas "Comissões" criadas até à sua passagem a "Serviços Geológicos de Portugal" (1918-1993), foi constituída em Dezembro de 1852 no quadro do (novo) Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, em resposta à necessidade de se conhecer com detalhe a geologia do país e os respectivos recursos minerais. Encarregada de proceder ao reconhecimento do território e elaborar a carta geológica do Reino, a Commissão dos Trabalhos Geologicos só começou, porém, a funcionar de forma efectiva em 1857, tendo como directores Carlos Ribeiro (1813-1882), engenheiro militar, e Pereira da Costa (1809-1889), académico e lente da Escola Politécnica.*

2 *Instituto geológico e Mineiro, INETI e LNEG (Laboratório Nacional de Energia e Geologia – IP), actual tutela.*

3 *Cf. Delgado, 1909 p. 173.*

José Manuel Brandão
MUSEU GEOLÓGICO: LUGAR DE MEMÓRIAS HISTÓRICAS E CIENTÍFICAS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 163-174

scientifica, applicação pratica e documentação dos trabalhos realizados[4].
Nem mesmo as limitações impostas pelo espaço e pela falta de pessoal[5] constituíram óbice bastante a que na organização das colecções houvesse uma preocupação com a possibilidade destas se constituírem em veículo de formação especializada, para académicos, agrónomos e engenheiros, e em mostruário das potencialidades minerais do país, destinado a construtores, industriais e outros agentes económicos. A inexistência de uma apresentação eminentemente pedagógica, não propiciou o desenvolvimento de particular apetência dos públicos generalistas pela visitação do museu. Apesar da sua abertura com carácter permanente desde meados de 1920[6], os visitantes foram, ao longo do tempo, maioritariamente formados por profissionais e estudiosos das matérias abrangidas, e só muito recentemente tal panorama veio a sofrer modificações sensíveis.

Natureza, crescimento e organização das colecções

Instalada inicialmente em casa de um dos seus directores, Francisco Pereira da Costa (1809-1889)[7], a *Commissão* cedo se viu confrontada com o problema do crescimento das colecções, o que obrigou a demandar o Governo sobre a necessidade de se encontrarem instalações adequadas, onde aquelas se pudessem dispor e ser consultadas[8]. A solução encontrada foi o 2º piso do Convento de Jesus onde já funcionava a Academia Real das Ciências, embora tal espaço, no entender de P. da Costa, estivesse *muito arruinado* e carente de muitas obras de adaptação[9]. O núcleo inicial do museu, constituído pelas colecções pessoais de Carlos Ribeiro

4 *Idem p. 178. Este conceito ter-se-á enraizado no corpo técnico dos Serviços; anos mais tarde, o engº J. Simões repeti-la-ia, ao dizer que estes "...se limitam principalmente a organizar colecções genuinamente portuguesas, que estejam em relação com a índole dos seus trabalhos e lhes sirvam de base" (1923 p. 35).*

5 *Até perto do final da recente década de noventa (séc. XX), o museu não teve pessoal dedicado sendo as tarefas da sua organização atribuídas, por inerência, aos técnicos do serviço, satisfeitas frequentemente além do seu horário normal. A marcação e preparação das amostras estavam cometidas aos colectores, sempre que estes não estavam em trabalho de campo. Só em 1901 haveria de considerar-se o lugar de preparador para os serviços das collecções e do laboratorio, sendo mais tarde criada a categoria de conservador do museu, atribuída ao colector-chefe (Decreto nº 15.018 de 11 de Fevereiro de 1928).*

6 *Ofício de Paiva Morão ao Director-Geral de Minas. 28 de Junho de 1919. AHGM (Arquivo Histórico Geológico-Mineiro, LNEG-IP).*

7 *Cf. Simões, 1923 p. 19; Almeida e Carvalhosa, 1974 p. 245.*

8 *Cf. Relatório de P. da Costa, 1862. Livro de relatórios de actividades da Comissão, p. 87. AHGM.*

9 *Idem ibidem.*

(1813-1882), que partilhava a direcção da Comissão e pelas colheitas e outras aquisições feitas pelos seus membros, ocupou desde o início, as duas maiores salas do espaço que lhe fora atribuído, embora fosse preciso aguardar vários anos pelo mobiliário (fig. 1), só conseguido em meados do final da década de 1870.

Fig. 1. Sala de Estratigrafia e Paleontologia. Anos vinte. Foto AHGM.

A natureza das colecções, bem como a sua organização, denunciam claramente as principais áreas de actividade abraçadas pelos Serviços desde o seu início, repartidas entre a Geologia, o principal domínio, e a antropologia pré-histórica, campo que parece ter emergido, natural e circunstancialmente, dos trabalhos de reconhecimento geológico. A disposição das colecções é também reveladora da prática de uma ciência exaustiva, testemunho dos paradigmas e metodologias características das últimas décadas de oitocentos.

A principal colecção do museu é a de estratigrafia portuguesa, formada sobretudo até aos anos vinte (séc. XX), na qual (...) *cada systema é representado pela sua fauna e flora especial, e pelos principais typos de rochas, e em que as localidades apresentando a mesma facies paleontologica se acham reunidas, ao passo que as que apresentam differenças notaveis de fauna estão separadas...*”[10].

Não lhe fica atrás, porém, pela importância do seu conteúdo, a colecção geral de paleontologia que reúne alguns milhares de representantes dos principais grupos fósseis conhecidos em Portugal, dispostos *segundo a ordem zoológica* e com os exemplares arranjados *geologicamente*, isto é, *“pondo em juncção os fosseis*

10 *Cf. esboço de relatório de N. Delgado. Outubro de 1882. AHGM.*

vizinhos provenientes de differentes terrenos"[11], arranjo que permitia evidenciar e/ou estabelecer correlações estratigráficas[12]. Esta organização era ainda reforçada pela colocação dos fósseis em caixas de cartão de cor idêntica à da respectiva formação apresentada na Carta Geológica de Portugal, edição de 1899.

Só uma pequena parte da colecção está exposta, apresentando-se sobretudo os exemplares mais relevantes pela sua posição taxonómica, grau de preservação ou estatuto. Muitos destes exemplares correspondem a "espécies tipo" ou foram figurados nas diversas publicações surgidas ao longo do tempo.

O grupo de fósseis mais representado é, naturalmente, o dos invertebrados, sendo de justiça referir o importantíssimo contributo dado ao crescimento destas colecções por N. Delgado e por Paul Choffat (1849-1919), geólogo suíço contratado pela Comissão, incidindo as suas colheitas, respectivamente, sobre os fósseis das eras Paleozóica e Mesozóica. Já os fósseis marinhos do Cenozóico, recolhidos sobretudo nas penínsulas de Lisboa e Setúbal e no Algarve, que constituem também um importante segmento desta grande colecção, foram em grande parte resultantes das colheitas do geólogo da Comissão Jorge Berkeley Cotter (1845-1919).

A colecção de paleontologia foi muito enriquecida entre as décadas de trinta e cinquenta por Georges Zbyszewski (1909 -1999), devendo-se-lhe a entrada de grande quantidade de restos de peixes e mamíferos terrestres e marinhos do Miocénico da região de Lisboa, e de restos de dinossauros jurássicos, pela sua maior parte estudados e publicados nas edições destes Serviços.

Não pode ignorar-se, pela sua importância enquanto documento científico e histórico, o pequeno núcleo de colecções estrangeiras de comparação agregado à colecção de paleontologia. As peças que o integram foram principalmente incorporadas por oferta ou permuta com instituições e personalidades estrangeiras com quem os membros das Comissões Geológicas mantinham relações de trabalho e amizade. Aliás, alguns destes conhecimentos vinham já da viagem de estudo que Carlos Ribeiro empreendera em 1858 a diversos países da Europa, a fim de estabelecer contactos com universidades e serviços congéneres e de adquirir os equipamentos e materiais necessários à prossecução dos objectivos da Comissão.

Alguns segmentos das *colecções estrangeiras*[13] foram adquiridos por compra a diversos *marchands* naturalistas europeus, nomeadamente a Auguste Krantz de

11 *Cf. Delgado, 1901 p. XXX.*

12 *As correlações estratigráficas apoiam-se principalmente no "***princípio** *da identidade paleontológica", enunciado pelo inglês William Smith (1769 – 1839), que estabelece que as camadas com o mesmo conteúdo fóssil são da mesma idade.*

13 *Sobre a constituição e proveniência das peças estrangeiras v. Brandão e Almeida, 2002; 2003.*

José Manuel Brandão
MUSEU GEOLÓGICO: LUGAR DE MEMÓRIAS HISTÓRICAS E CIENTÍFICAS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 163-174

Bonn (Alemanha) e a Louis Sæmann, estabelecido em Paris, dada a qualidade dos materiais que distribuíam e o rigor que lhes era reputado na sua classificação[14]. Em consequência do alargamento das áreas disciplinares abrangidas e crescimento da amostragem recolhida, meados de 1899, foi instalada no museu a sala de *mineralogia e petrografia portuguesas* cuja preparação se deveu a Alfredo Bensaúde (1856-1941), mineralogista da Comissão até 1898, e a Vicente Sousa Brandão (1863-1916), que o substituiu naquela data em tais funções. Seguiu-se-lhe, já na primeira década do século XX a criação da *sala de geologia aplicada*, iniciativa de P. Choffat e do engenheiro António Torres entretanto nomeado para a Comissão. Constituía-se assim um mostruário de rochas industriais, minérios e combustíveis nacionais até então inexistente. Finalmente, com a criação da *sala colonial* em 1905, o museu atinge o pleno da área ocupada com o depósito e exposição das suas colecções[15].

Este núcleo de colecções coloniais tem as suas raízes nas contínuas ofertas à Comissão de rochas, fósseis e minérios, praticamente desde o início da exploração científica de África, com as explorações pioneiras de Capelo, Ivens e Serpa Pinto. Parte desse acervo foi estudado por P. Choffat, podendo dizer-se que constituiu um contributo de grande valia para identificar e esboçar à distância, os contornos das principais formações geológicas de Angola e Moçambique.

Face à sua importância e sob proposta do Conselho Consultivo dos Serviços, N. Delgado reuniu essas importantes dádivas num "museu" ou Sala Colonial, cuja instalação e manutenção foram suportadas pelo então Ministério da Marinha e das Colónias[16].

A Comissão e o homem pré-histórico

No decurso dos trabalhos de campo de geologia e mercê do particular interesse de Carlos Ribeiro e de Nery Delgado pela problemática da existência e antiguidade de um Homem "ante-diluviano", foi sendo reunida uma importante colecção de artefactos líticos, restos alimentares e esqueletos humanos pré-históricos, recolhidos ou inumados por ambos em estações de superfície, grutas, povoados

14 *Entre as encomendas a L. Sæmann, devem referir-se as das colecções do Visconde de Archiac, paleontólogo francês discípulo de Alcide d'Orbigny e as do académico russo H. Trautschosld, adquiridas em 1862, posteriormente incorporadas nas colecções do Museu Nacional (v. Brandão, 2009a).*

15 *Estes últimos três núcleos mantiveram-se até aos anos setenta (séc. XX), quando aos espaços que ocupavam foi preciso atribuir outras funções. Apenas permanece, com uma nova museografia, o núcleo de mineralogia.*

16 *V. Brandão 2009b.*

e monumentos megalíticos da península de Lisboa e Vale do Tejo[17]. Refiram-se em particular os materiais provenientes dos concheiros de Muge descobertos por Ribeiro em 1863[18], das grutas artificiais de Palmela, escavadas pelo pessoal da Comissão na segunda metade dos anos setenta (séc. XIX) e os materiais recolhidos por Delgado no planalto da Cesareda.
A questão da existência do Homem no período Terciário, alimentada por C. Ribeiro com base na descoberta de diversas peças de sílex na região da Ota – Carregado[19], com talhe supostamente intencional, vai constituir, na década de 1870, uma das suas grandes preocupações, que ecoa mesmo além-fronteiras com as participações nos congressos de Arqueologia em Bruxelas e Paris. Aliás, a questão culmina na sua constituição em tema central da IX sessão do *Congresso Internacional de Antropologia Pré-Histórica* reunido em Lisboa, em 1880[20], altura em que Ribeiro e Delgado terão conseguido os necessários recursos para equipar e abrir a sala onde ainda hoje se encontram depositadas e expostas estas colecções.
Organizada cronológica e geograficamente, a "Sala de Arqueologia Pré-histórica" (fig. 2) foi sofrendo, até meados dos anos setenta (séc. XX), sucessivas modificações visando adaptar o crescimento da colecção à limitação do espaço, o que se foi conseguindo com a modificação da tipologia do mobiliário, e à própria evolução das metodologias científicas da Arqueologia para o estudo das diferentes épocas cronológico-culturais[21].

17 *Estas colecções, como aliás N. Delgado fazia questão de sublinhar (1909, p. 174), nada tinham a ver com as do Museu Ethnographico dirigido por J. Leite de Vasconcellos e instalado em 1894 numa das salas da Comissão. Criado em Dezembro de 1893, este museu deveria servir "como que de desenvolvimento do museu de antrhopologia installado na Commissão dos Trabalhos Geologicos" (D. Gov. nº 290 de 22 de Dezembro de 1893). No entanto, a sua vocação bem como o aumento das colecções que entretanto se tinham expandido para o claustro do edifício, determinaram a sua transferência, em 1901, para instalações maiores no Mosteiro dos Jerónimos, em Belém (Cf. Vasconcellos, 1914, p. 2).*

18 *Esta descoberta proporcionou a Pereira da Costa a publicação da obra "Da existência do homem em epochas remotas no Valle do Tejo. Notícia sobre os esqueletos humanos descobertos no Cabeço da Arruda", (1865), considerada a mais antiga monografia arqueológica portuguesa.*

19 *V.: Descripção de alguns silex e quartzites lascados encontrados nas camadas dos terrenos terciario e quaternario das Bacias do Tejo e Sado por C. Ribeiro. "Mem. Com. Serv. Geol. Port.". Lisboa, 1871.*

20 *A convicção de C. Ribeiro na existência de um homem nos tempos terciários, autor dos supostos artefactos de sílex designados por "eólitos", alimentou durante algum tempo uma polémica que culminou na criação de uma criatura, virtual,responsável por tais artefactos o Homo simius ribeiroi.*

21 *A título de exemplo refira-se, pela sua importância, a introdução nos anos quarenta, provavelmente pela mão de Henri Breuil, do "método das séries", que constituiu a matriz pela qual se organizaram posteriormente todas as colecções paleolíticas.*

Fig. 2. A "Sala de Arqueologia Pré-Histórica". Anos sessenta. Foto AHGM.

Merece ainda referência particular o conjunto de restos faunísticos recolhido principalmente nas grutas do planalto da Cesareda, Furninha e serra de Montejunto que, pelo contexto da sua descoberta, tem sido tradicionalmente conservado junto da colecção de arqueologia. Estes materiais revelaram a presença de diversos grupos de animais extintos no nosso país durante a época quaternária, designadamente urso das cavernas, hiena, hipopótamo e elefante, entre outros exemplos.

Colaborações externas

A exiguidade dos quadros de pessoal, bem como a impossibilidade do corpo técnico dos Serviços abarcar todo o tipo de formações e espécies fósseis encontrados durante os trabalhos de reconhecimento geológico do território, levou os membros da Comissão, desde os primeiros tempos, a solicitarem a colaboração de naturalistas e académicos estrangeiros, num claro e duplo esforço de validação científica das suas observações e, simultaneamente, de internacionalização das Ciências Geológicas portuguesas[22].

Entre as primeiras colaborações deve referir-se a do conhecido "conchiólogo" francês Paul Deshayes (1795-1875), consultado por C. Ribeiro em Paris em 1858. Deshayes observou e classificou muitos fósseis enviados por Ribeiro, posteriormente reportados por Pereira da Costa na sua magistral e inacabada monografia sobre os moluscos do Terciário português[23].

Poderiam citar-se a título de exemplo, como fruto destas profícuas colaborações, e apenas para os primeiros anos de trabalho das Comissões, os trabalhos pioneiros

22 *Cf. Brandão, 2008 p. 419.*

23 *V. Gastropodes dos depósitos tercearios de Portugal. Mem. Com. Serv. Geol., Lisboa, 1866.*

sobre a flora fóssil portuguesa do naturalista suíço Oswald Heer (1809-1883) e do francês Gaston de Saporta (1823-1895); no estudo dos invertebrados fósseis, as contribuições de Perceval de Loriol (1828-1908) do Museu de História Natural de Genebra e fundador da Sociedade de Paleontologia Suiça (equinodermes fósseis), ou ainda a colaboração de Gustave Dollfus (1850-1931), antigo Presidente da Sociedade Geológica de França, que em colaboração com Berkeley Cotter e Jacinto Pedro Gomes do Museu Nacional, publicaram uma explicação das estampas preparadas por Pereira da Costa para o 2º caderno da obra sobre os moluscos terciários que não chegou a concluir[24]. No estudo dos vertebrados refira-se, com justiça, o trabalho de H.-Emile Sauvage (1842-1917), do Museu Nacional de História Natural de Paris, sobre os peixes e répteis mesozóicos portugueses, no qual se refere pela primeira vez a existência de dinossauros em Portugal[25].

As colaborações externas no domínio da arqueologia também tiveram expressão, embora tais trabalhos não tivessem assumido, senão pontualmente, uma relevância quantitativa comparável à da geologia, o que parece natural dada a trajectória descontinuada que a arqueologia teve após o desaparecimento de C. Ribeiro. Não obstante Delgado considerar a pertinência deste tipo de trabalhos, reafirmando a necessidade da sua continuação "*...há ainda que prosseguir os estudos de anthropologia e archeologia prehistoricas concernentes as epochas terciaria e quaternaria, estudos que são também do dominio da geologia...*[26], o facto é que até meados da década de quarenta, mais ninguém do serviço voltou a dedicar à Arqueologia pré-histórica a mesma atenção ou entusiasmo; assim, as incorporações havidas tiveram lugar pela mão de colaboradores externos, nomeadamente com Victor e Joaquim Fontes. Esta situação conduziu à determinação superior, nunca concretizada, de desmembrar as colecções repartindo-as pelo Museu Ethnologico e pela Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa[27], surgida, provavelmente, com base numa proposta do próprio N. Delgado[28]. Todavia, a intenção de extinguir a Arqueologia no quadro dos Serviços geológicos não se desvaneceu totalmente e ter-se-á repetido meados de 1917, embora travada, desta vez, pela intervenção de J. Fontes e de Ernest Fleury (1878-1958), do Instituto Superior Técnico, colaborador dos Serviços. O declínio da actividade no âmbito da arqueologia inverteu-se, porém, com a entrada para os Serviços Geológicos de Georges Zbyszewski (1909-1999) e, pouco

24 *V. Brandão, 2005.*

25 *Vértebrés fossiles du Portugal. Contributions à l'étude des poissons et des reptiles du Jurassique et du Crétacique. Mem. Com. Serv. Geol., Lisboa 1897-98.*

26 *Cf. Delgado, 1883 p.4. Sublinhe-se que C. Ribeiro faleceu em 1882.*

27 *Cf. Plano orgânico dos serviços geológicos. Paço, 28 de Dezembro de 1899.*

28 *Cf. Delgado, 1909 p. 175.*

depois, de O. da Veiga Ferreira (1917-1997), cujos estudos e recolhas em vários arqueossítios, durante os levantamentos para a Carta Geológica de Portugal, marcaram de forma decisiva a história e o avanço da Arqueologia em Portugal.
Não será despiciendo enfatizar aqui também o papel que nesta área do conhecimento desempenharam outros colaboradores exteriores à instituição, de que se destacam Afonso do Paço (1895-1968) e Abel Viana (1896-1964), para referir apenas dois dos principais investigadores portugueses. Entre os estrangeiros, avulta a colaboração de Henri Breuil (1867-1961) nos anos quarenta. Do trabalho que desenvolveu com G. Zbyszewski resultou, além de um grande aumento das colecções paleolíticas com os materiais recolhidos por ambos ao longo das praias quaternárias do litoral português e nos terraços fluviais do Baixo Tejo, a publicação de uma volumosa obra em parceria, de inventário e descrição das estações descobertas e materiais recolhidos[29].
Na década de sessenta é incontornável a memória da colaboração, também na área da Arqueologia, do casal Georg e Vera Leisner (1885-1965), grandes especialistas alemães da cultura megalítica e, entre outros, do abade Jean Roche (1913-2008), investigador do CNRS de França e antigo colaborador, em Paris, do *Laboratoire de Géologie appliquée à l'étude de l'Homme*, dirigido por P. Teilhard Chardin[30].

Nota final

O Museu Geológico tutelado pelo actual LNEG, é detentor de um património que testemunha algumas das mais importantes etapas da história das Geociências e da Arqueologia Pré-histórica em Portugal e de uma história marcada pelo cruzamento de grandes sábios da cena nacional e internacional que, de algum modo, contribuíram para a sua instalação, crescimento e prestígio.
A despeito do valor científico dos seus materiais, o acervo ali depositado, bem como a perenidade da museografia de cariz oitocentista, transformaram este estabelecimento num interessante caso de estudo para a história e evolução dos museus científicos em Portugal. Impõe-se por isso, uma séria e profunda reflexão participada sobre a *vocação* desta estrutura e a *missão* que lhe deseja atribuir, que terá alicerçar-se no exercício harmonioso das principais funções museais: incorporação, investigação e acção cultural.

29 *V. : Contribution à l'étude des industries paléolithiques du Portugal et de leurs rapports avec la géologie du Quaternaire. Dois volumes. Lisboa, 1942 e 1945*

30 *Tendo iniciado pesquisas arqueológicas em Portugal em 1949 a convite de Mendes Correia, Jean Roche dedicou grande atenção ao estudo das colecções de Muge depositadas no museu dos Serviços Geológicos, tendo ali promovido, algumas campanhas de escavações com o Eng.º O. da Veiga Ferreira (1917-1997), cujos resultados vieram alargar o acervo reunido por Carlos Ribeiro no século XIX.*

Bibliografia

Almeida, F.M. e Carvalhosa, A.B. (1974), "Breve história dos Serviços Geológicos em Portugal". *Com. Serv. Geol. Port.*, 58, p. 239-265. Lisboa.

Brandão, J.M. (2009a), "*Peças de Adolphe d' Archiac no núcleo inicial de colecções Estrangeiras da Comissão Geológica de Portugal*". "Conferência Internacional Colecções e museus de Geociências". Univ. de Coimbra. Aguarda publicação.

_______ (2009b), "*O acervo colonial das "Comissões Geológicas" de Portugal (1857 – 1918). Nota preliminar"*.
"Conferência Internacional Colecções e museus de Geociências". Universidade de Coimbra. Aguarda publicação.

_______ (2008), "Para uma historiografia dos Colaboradores estrangeiros das antigas "Comissões Geológicas". In Callapez *et al* (org.) *A Terra: conflito e ordem*. Homenagem ao Prof. Ferreira Soares, p. 419-427. Museu Min. e Geológico da Universidade de Coimbra.

_______ (2006), "Requalificação das colecções de arqueologia pré-histórica do museu Geológico (INETI)". *Almadan*, 14, adenda electrónica, p. X.1–X.5. Almada. http://www.almadan.publ.pt/14ADENDAX.pdf. Em linha.

_______ (2005), "O conhecimento da "rica fauna terciária neogénica". Uma efeméride na história das geociências portuguesas". In *Paleontologia e Arqueologia do Estuário do Tejo.*, p. 99-110. Ed. Colibri / C.M. do Montijo.

_______ (1999), As colecções arqueológicas do Instituto Geológico e Mineiro. *O Arqueólogo Português*, série IV, 17, p.111-122. Lisboa.

Brandão, J.M. e Almeida, J.P. (2003), "Colecções paleontológicas estrangeiras do MIGM". *Ciências da Terra* (UNL), n.º esp. V, CD-ROM. P. I16-I19. Caparica.

_______ (2002), "*Colecções estrangeiras do Museu do Instituto Geológico e Mineiro"*. Pub. do Museu do Instituto Geológico e Mineiro. Policopiado. Lisboa.

Delgado, N. (1907-1909), "Relatórios sobre a reorganização dos serviços geológicos apresentados ao ministro das Obras Públicas em 1899". *Com. Com. Trab. Geol.*, 7, p. 168-186. Lisboa.

_______ (1900-1901), « Les Services Géologiques du Portugal de 1857 à 1899 « . *Com. Com. Trab. Geol.*, 4, p. VII-XLVIII. Lisboa.

_______ (1883-1887), "Considerações acerca dos estudos geológicos em Portugal. *Com. Sec. Trab. Geol."*, 1, p. 1-13. Lisboa.

Simões, J M. (1923), "Os Serviços Geológicos em Portugal". *Com. Serv. Geol. Port.*, 14, p. 5-123. Lisboa.

Vasconcellos, J.L. (1915), *História do Museu Etnológico Português* (1893 – 1914). Lisboa.

José Mauro Matheus Loureiro e
Daniel Maurício Viana de Souza

José Mauro Matheus Loureiro *possui graduação em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1980), mestrado (1996) e doutorado (2000) em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-doutorado em Antropologia Social pelo PPGAS/Museu Nacional/ UFRJ (2006). Atualmente é professor Associado I da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, consultor ad hoc do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pesquisador colaborador da Universidade Federal da Paraíba, pesquisador colaborador do Museu de Astronomia e Ciências Afins, e do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia.* ***Daniel Maurício Viana de Souza*** *é graduado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (2004). Mestre em Ciência da Informação pelo Programa de PPGCI–IBICT/ UFF (2007). Professor e Coordenador do Curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pelotas. Dedica-se a estudos vinculados a Museus, Coleções científicas, Memória e Patrimônio.*

POSSIBILIDADES DE CONTRIBUIÇÃO DO OLHAR FOUCAULTIANO PARA A REFLEXÃO SOBRE AS CONSTRUÇÕES DE MEMÓRIA A PARTIR DOS MUSEUS DE CIÊNCIA

José Mauro Matheus Loureiro e Daniel Maurício Viana de Souza

Resumo

Propõe refletir acerca dos discursos museológicos considerando sua vinculação, na maior parte das vezes, às estratégias de controle disciplinar/institucional. Apresenta inicialmente conceitos-chave na obra de Michel Foucault inter-relacionado-os com a produção dos discursos produzidos e divulgados pelos espaços museológicos no que tange à ciência e tecnologia. Aponta para a formação de uma memória da C&T como instrumento de poder voltado para a criação de valores e princípios norteadores das diferentes esferas da vida social.

Palavras-chave: Museu de Ciência, Foucault, Informação, Memória

Abstract

Proposes a reflection about museum discourses considering its binding, in most cases, the control strategies disciplinary / institutional. It first presents key concepts in the work of Michel Foucault interrelated them with the production of discourses produced and disseminated by the museum in regard to science and technology. Points to the formation of a memory of S&T as an instrument of power toward the creation of values and guiding principles of the different spheres of social life.

Keywords: Science Museum, Foucault, Information, Memory

Introdução

Foucault, em momento algum analisou especificamente o museu, entretanto ao abordar as 'formações discursivas' possibilitou um vetor essencial para os estudos da inter-relação entre o espaço museológico e a memória social como um dos aspectos de construção do sujeito no âmbito do social. Nesse sentido, privilegiamos o museu e seus contornos informacionais, no caso brasileiro em sua vinculação estatal, como uma possível ferramenta disciplinar para a elaboração e propagação de linhas gerais sustentadoras de uma memória da ciência e tecnologia construída através dos objetos/documentos musealizados.

1.

A partir do século XVIII, percebe-se o corpo humano como objeto e alvo de poder, ou seja, desenvolve-se o princípio da "docilidade" ou do "corpo dócil" que é submetido, transformado e utilizado sem que haja resistência. Os métodos de controle e de operação dos corpos e sujeição de suas forças serão propiciados por meio das 'disciplinas'. Para Foucault (2004, p. 119), as 'disciplinas' constituem fórmulas gerais de dominação, não por uma ação coercitiva direta de apropriação dos corpos, mas sim por relações que ao mesmo tempo os tornam tanto mais obediente quanto útil.

Esta nova "anatomia política" constrói-se por meio de um processo que envolve múltiplos elementos da esfera institucional, tais como: escolas, hospitais, órgãos militares, dentre outros. Ainda que não haja sido citado por Foucault, o museu pode ser aqui relacionado de acordo com os pressupostos descritos, já que operando organizadamente em bloco e de acordo com demandas conjunturais, será capaz de imputar uma postura controladora aos indivíduos na esfera social sem que se faça senti-la. Uma diversificada gama de estratégias é desenvolvida a fim de exercer o controle sobre, por exemplo, o tempo das atividades do sujeito social. Há uma "capitalização" do tempo dos indivíduos que reflete os princípios de controle e utilização, em uma temporalidade linear e evolutiva que estaria intrinsecamente ligada a um modo específico de funcionamento do poder.

Embora tenha havido uma forte estatização dos mecanismos disciplinares representados por instituições oficiais, o poder disciplinar não pode ser identificado em uma instituição ou um aparelho concreto em particular. O poder aqui referido configura-se, como propõe Portocarrero (1994), em uma tecnologia difusa inserida em uma complexa relação de representações institucionais múltiplas.

Como contrapartida do poder jurídico-militar nas sociedades modernas, o poder disciplinar representaria um exemplo determinante de um processo histórico

de fabricação do sujeito, onde no entrecruzamento de discursos que postulam a “verdade” da experiência, as disciplinas seriam as práticas e mecanismos de regulação do comportamento e da subjetividade.

O sujeito, na percepção de Foucault, deve ser considerado sempre como resultado ou efeito das **‘formações discursivas’** que se dão em meio a relações de poder. Toda sociedade humana, como uma construção histórica, seria balizada por práticas discursivas determinadas. Ao estender os fatos da história ao domínio do não-linear e descontínuo, Foucault suspende também toda possibilidade de leitura das formas imediatas da continuidade discursiva, preparando terreno para uma análise de todas as formas de irrupções possíveis em cada momento do discurso. Uma característica forte do discurso é que ele repousa sempre em um “já dito” - fatos de discursos anteriores que se entrelaçam em um relacionamento complexo onde se definem as regras de existência e prática dos enunciados presentes nas formações discursivas. Tais enunciados por sua vez, seriam partes elementares do discurso. É no vasto domínio constituído pelo conjunto de todos os enunciados efetivos em sua dispersão de acontecimentos, onde se construirão os nós que darão coerência no interior das tramas constituintes das redes discursivas. Trazer à tona, por meio de uma análise discursiva, o espaço onde se constituem os enunciados é, na verdade, descrever jogos de relações interiores e exteriores. Este olhar sobre as relações indica, por assim dizer, o acionamento de uma memória que possibilita ler nas irrupções e descontinuidades arrolamentos que jamais seriam possíveis no domínio unicamente interno de um determinado enunciado.

O objeto do discurso, por sua vez, difere em cada época, cada sociedade, cada nicho de relações em que se desencadeiam as próprias condições de sua formação. Inicialmente é necessário marcar as “superfícies primeiras” de emergência de tais objetos e saber que, para definir aquilo sobre o qual o discurso se debruça, é necessário adotar um prisma de análise sobre as dispersões, descontinuidades e os limites onde podem vir a se manifestar. Analisar o discurso é considerá-lo em sua materialidade, ou seja: negar-se à interpretação daquilo que ele não diz. Tal não impede, contudo, de nos defrontarmos com nosso passado histórico de forma crítica, sabendo que a partir de uma possível revisão de suas verdades estabelecidas podemos perceber a não evidência de nossa realidade presente tão aparentemente manifesta. Abordadas a partir da perspectiva das descontinuidades históricas, as práticas discursivas apontam efetivamente para um jogo onde a produção do saber se encontra inserida diretamente em relações sociais de poder.

O discurso a partir do momento em que pode ser o veículo para uma verdade respaldada sobre um saber científico, acaba por se emaranhar em teias de relações complexas de poder que se encontram difusas na estrutura social. A análise dos

diversos mecanismos e procedimentos de regulação do discurso, espalhados sob a forma de micropoderes locais e específicos - bastante eficazes no "gerenciamento" do pensamento e comportamento das populações - permite verificar a pertinência da disciplina, ou poder disciplinar, no "princípio de controle da produção do discurso".

2.

O desenvolvimento da ciência moderna e sua posterior associação à tecnologia desempenhou papel fundamental para a expansão quantitativa e qualitativa da produção industrial, demonstrando o forte vínculo existente entre as noções de saber e poder. Fato este que relacionaria o saber e a produção científica intrinsecamente à "produção de representações úteis ao domínio material do mundo e de um discurso simbólico legitimador" (FOUREZ, 1995, p. 163). Os museus de ciência, neste contexto, desenvolvem-se como um dos *loci* privilegiados para a construção de discursos acerca das potencialidades da ciência em sua pretensa neutralidade objetiva.

O advento da ciência moderna, na perspectiva de Foucault (2005, p. 165) encontra-se intrinsecamente relacionado às mudanças do papel do Estado na modernidade. Novas relações estratégicas que começam a se delinear frente a segmentos funcionais da sociedade, forjariam a face desta nova ciência na qual o conhecimento e o saber, como conjunto de elementos formados de maneira regular por uma prática discursiva e indispensável, se tornaria algo público. Desta maneira, o autor qualifica o surgimento das ciências, em geral, como elemento de uma determinada formação discursiva que teria justamente como anteparo o saber. Não por acaso, o conceito de museu agregado às instituições de interesse público também resulta destas novas reações estratégicas conjugadas as estruturas sociais, políticas, culturais e econômicas que vêm a alimentar uma espécie de vínculo com o Estado até os dias atuais. A organização dos saberes sob o olhar disciplinar – que caracteriza esta ciência sob a égide do Estado, ou como um saber estatal – implica simultaneamente, em um modo de relacionamento entre saber e poder, no qual se estrutura uma nova regra de saber, que não é exatamente a regra da verdade, mas a regra da ciência: verdade condicionada a uma perspectiva de base política "produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação)" (FOUCAULT, 1979, p. 12).

Toda busca para a compreensão do estabelecimento de determinado saber ou determinada positividade – como é o caso da ciência moderna – deve passar pela análise das condições que possibilitaram estas formações discursivas se instituírem

em detrimento de outra ordem de discurso. No que tange ao museu de ciência, é necessário reconhecer alguns elementos componentes das práticas discursivas museológicas, no intuito de estabelecer o perfil histórico dos pressupostos científicos ali descritos: dispersões, relações, defasagens e níveis de regularidade não evolutiva.

3.

Paul Veyne (1998, p. 18-19), afirma que existe muito de romance na escrita histórica. Tal afirmativa torna-se mais clara a partir do momento em que começamos a percebê-la como uma narrativa. Assim considerando, a história "não faz reviver os eventos do passado", mas como num romance, "seleciona, simplifica e organiza" determinados eventos. Esta apropriação dos fatos de determinada ordem e momento implica em (re)significações, com vistas a tornar acessíveis e inteligíveis tais eventos, a partir de uma linguagem narrativa. Dessa forma, a história lançaria mão de estratégias de produção de fatos que implicariam necessariamente na subjetividade dos que dela se debruçam. O conceito de **historicidade** é o alicerce fundamental para a compreensão da história enquanto disciplina ou saber. A historicidade, segundo Jameson (1991, p. 235), não se constitui representação do passado ou do futuro, mas "percepção do presente como história".
Em primeira instância, o conceito de história em Foucault é compreendido a partir de uma visão crítica da noção de temporalidade como um contínuo. A idéia de que os acontecimentos históricos seguem um curso linear é rechaçada em favor da aceitação dos fatos de interrupção nos processos de historicidade. O descontínuo deixa de ser um problema ou uma dificuldade que deve ser afastada da pesquisa histórica passando a ocupar um papel fundamental tanto como objeto quanto instrumento da pesquisa. O foco central da investigação histórica se desloca então das grandes unidades de tempo - como "épocas" ou "séculos" que dariam a idéia de grandes continuidades – para as zonas limites ou os recortes. Na perspectiva foucaultiana, onde o tempo deve ser entendido como uma sucessão de descontinuidades, a história de conceitos e saberes não pode ser estudada sob o signo de uma evolução ou progresso racional – a tradição no trato da ciência, por exemplo.
O museu, independente de sua tipologia, lida sempre com discursos amparados na história, ou seja: a condição prévia para a construção dos discursos museológicos encontra-se presente nas linhas de historicidade e reconstruções narrativas de determinados contextos ou eventos. No caso específico dos museus de ciência, suas proposições advindas do discurso científico - afirmado como formulação racional e objetiva - não excluem uma narrativa essencialmente histórica. Cumpre

questionar, segundo Pessanha (1988), o teor dessa historicidade a qual deveria ser "viva" no sentido de deixar clara todas as defasagens, diferenças, descontinuidades e rupturas características do processo histórico que estarão relacionadas a estas discursividades da ciência apresentadas sob a linguagem museológica. Acresce a isso o fato das (re)construções narrativas dos museus serem apresentadas a partir, fundamentalmente, de objetos recobertos de contorno testemunhal e documental. O reconhecimento de Foucault das dificuldades de se apreender as descontinuidades inerentes ao processo histórico representa, igualmente no âmbito museológico problemática complexa, tornando pertinentes discussões e estudos na tentativa de analisar a questão da representação de contextos e perspectivas dos saberes da ciência.

4.

É comum nas pesquisas científicas que envolvem qualquer caminhar sob a historicidade, considerar os documentos como representantes fidedignos das verdades que emanariam do passado. Mais do que buscar nos documentos evidências através de um trabalho interpretativo, o pesquisador deve tentar traçar a rede conjuntural onde este documento foi tecido, para que assim seja possível delinear as relações da qual fez parte este elemento documental. Somente desconstruindo a idéia tradicional de documento enquanto instrumento privilegiado e legítimo do trabalho da história é que seria possível desarticular a noção de história como representação de monumentos do passado. A história defendida por Foucault desenha justamente o caminho inverso, onde os documentos são transformados em monumentos da história, ou como propõem Le Goff (1996) "documento/monumento", capazes de desfazerem a freqüente e errônea confluência entre história e memória.
A noção de documento/monumento é paralela à perspectiva foucaultiana da história por ser esta noção considerada como produto das relações de força e poder existentes nas sociedades em que surgiram. A construção da memória – facultada a história na qualidade de disciplina competente para tal tarefa – se dá através de escolhas e recortes operados através dos documentos. É no reconhecimento de que estes recortes e escolhas são subjetivos e podem responder a condições de interesses em jogos de poderes que se dará esta construção do documento como monumento. Todo monumento é intencionalmente construído, para fazer lembrar ou não deixar esquecer, em um sentido de reverenciar alguém, alguma instituição ou mesmo um ideal - uma representação de poder que se busca perpetuar simbolicamente. O que transformaria o documento em um monumento seria então, sua utilização pelos mecanismos de poder.

José Mauro Matheus Loureiro e Daniel Maurício Viana de Souza
POSSIBILIDADES DE CONTRIBUIÇÃO DO OLHAR FOUCAULTIANO PARA A REFLEXÃO SOBRE AS CONSTRUÇÕES DE MEMÓRIA A PARTIR DOS MUSEUS DE CIÊNCIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 175-185

A “intencionalidade” da atribuição do valor de prova ou testemunho a objetos musealizados em si só já seria suficiente para denotar a função documental do museu. O processo de musealização é emblemático de todo este aparato técnico e teórico de consagração de um objeto como representante autorizado de um determinado fato ou fenômeno em sua latência informacional.

5.

O museu é terreno propício para o desenvolvimento de aspectos relacionados à **informação** considerada insumo cultural, sobretudo considerando-a, assim como Buckley (1983, p. 603), não simplesmente um objeto ou ente, mas inerentemente relacional, de maneira que seu significado é estabelecido em conjuntos de interação social. Na perspectiva de Maroevic (2000, p. 6) o objeto musealizado é “elemento de informação básico do conhecimento humano” sendo a relevância atribuída aos aspectos semânticos no seu processamento técnico que garantirá que a informação no âmbito do museu possa assumir o papel de elemento estrutural capaz de possibilitar a construção e interpretação da realidade social. É preciso, porém, atentar às potencialidades **intencionalmente documentais** do objeto musealizado.

No interior do social podemos alocar a questão da informação sobre diversos aspectos, sobretudo em seus contornos contemporâneos forjados pelas necessidades institucionais de gestão dos saberes. Nesta perspectiva a informação, na qualidade de recurso estratégico (JARDIM, 1998, p. 14), assume papel central nos diversos campos de interesse do poder estatal. O elo de ligação entre a informação e as questões referentes a políticas públicas de informação – que por seu turno estariam associadas as políticas de ciência e tecnologia – se daria, segundo González de Gómez (2002, p. 27), por sua inclusão na esfera de interesses do Estado, não só como um problema de racionalidade administrativa, mas fundamentalmente como insumo estratégico. Considerando que em última instância o objeto e o objetivo de qualquer esforço e ação advindos do Estado seria o cidadão, a informação construída e difundida a partir de instâncias vinculadas ao poder estatal teria caráter público, além de certa intenção de formação/formatação do público. Sob esta perspectiva de publicização, se encontra presente a relevância da instituição museológica e suas práticas informacionais.

Vincular as potencialidades informacionais inerente aos museus – sobretudo no que tange as práticas expositivas – às condições determinantes dos interesses e premissas do Estado, poderia acarretar em não contemplar a realidade social, em toda sua heterogeneidade. O resultado desta postura implicaria diretamente na percepção imprecisa da complexidade que recobre os aspectos referentes à memória social.

Considerações Gerais

A questão da informação nas sociedades contemporâneas se apresenta cada vez mais como problema estratégico nas diversas áreas de interesse e atividade direta ou indireta dos grupos hegemônicos, sejam da esfera estatal, com vistas a sistemas político-decisórios, ou nas demais esferas sociais, como na ordem 'cultural', por exemplo. Geradas e distribuídas por agentes produtores, organizadores e disseminadores, a informação é atualmente insumo para expressões de memórias. Sob a tutela de aparelhos estatais, as informações são matérias-primas para a construção de memórias institucionalizadas, implicando em domínios de saber e discursos legitimadores das práticas do Estado. Segundo Foucault, as formas institucionais de produção de memória podem ser consideradas dispositivos de poder que agem diretamente no domínio da subjetividade.

A inserção da ciência, como expressão máxima do conhecimento, na problemática da informação sob a rubrica institucional, acompanha uma série de aspectos da relação saber-poder. O museu ao produzir informações balizadas nos saberes da ciência, trabalharia domínios de interesses de poder. Por meio da exposição museológica, como categoria de construção de discursos através da articulação de enunciados da ciência, o museu desenvolve suas relações entre sujeito/público e objeto. Vale lembrar que o objeto musealizado possui uma trajetória histórica, estando em permanente resignificação sempre de acordo com seu contexto relacional. Em uma exposição museológica a narrativa construída a partir destes objetos deveria se respaldar nestas relações contextuais e não na fisicalidade pura e simples do objeto, nem tampouco, no fluxo contínuo da historicidade, sob pena de esvaziamento do significado da ação dos próprios sujeitos sociais. É fundamental perceber a questão da temporalidade do sujeito histórico, na tentativa de compreensão das condições que possibilitaram o surgimento de determinado acontecimento ou produção na história.

Consideramos de maneira geral, o museu sobre a égide estatal, um projeto político, e que a informação gerada e difundida a partir dele é permeada por determinantes destas vertentes político-institucionais. As possibilidades de contribuição das perspectivas foucaultianas para o estudo dos museus se ancorariam fundamentalmente nas suas proposições de abordagem das práticas discursivas em suas condições de possibilidade de surgimento e os efeitos sobre as formações e transformações dos saberes museológicos e suas implicações na construção dos quadros da memória social. O ponto de convergência entre a arqueologia e a genealogia foucaultiana – que se dá na crítica aos discursos institucionais, diretamente relacionados com questões de produção de saber e relação de poder

– traria aos horizontes dos museus a possibilidade de refletir sobre suas práticas informacionais, percebendo a existência dos sujeitos em suas relações e práticas sociais.

Referências

Buckley, Walter (1983), "Signals, Meaning, and Control In Social Systems", in Machlup, F. e Maustield, U. (orgs), *The Study of Information Interdisciplinary Menages*, USA: John Wile & Jons Inc.

Foucault, Michel (1979), *Microfísica do poder*, Rio de Janeiro: Graal.

______ (1996), *A ordem do discurso*, São Paulo: Loyola.

______ (2004), *Vigiar e punir*, Petrópolis: Vozes.

______ (2005), *A arqueologia do saber*, Rio de Janeiro: Forense.

Fourez, Gérard (1995), *A construção das ciências*: introdução à filosofia e à ética das ciências, São Paulo: UNESP.

González de Gómez, Maria Nélida (2002) "Novos cenários políticos para a informação", *Ciência da Informação,* Brasília, 31(1).

Jameson, Frederic (1991), *Pós-modernismo:* A lógica cultural do capitalismo tardio, São Paulo: Ática.

Jardim, José Maria (1998), *Os arquivos (in)visíveis*: a opacidade informacional do estado brasileiro, Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - CNPq/IBICT-UFRJ/ECO, Rio de Janeiro. Orientador: Maria Nélida González de Gómez.

Le Goff, J. Jacques (1996) "Documento/Monumento", in *História e Memória*, Campinas: Unicamp.

Maroevic, Ivo (2000) "Museology as a field of knowledge", in *Study Series 8*, ICOM International Committee for Museology-ICOFOM. Belgium.

Pessanha, José Américo Mota (1998), "A retórica dos museus", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p 8.

Portocarrero, Vera (1994), "Foucault: A história do saber e das práticas", in ______ (org), *Filosofia, História e Sociologia das Ciências:* abordagens contemporâneas, Rio de Janeiro: Fiocruz.

Veyne, Paul Marie (1998), *Como se escreve a história;* Foucault revoluciona a história, Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Laura Celià-Gelabert

Licenciada en Biología, Màster en Gestión de Patrimonio Cultural y Doctoranda en Gestión de la Cultura y el Patrimônio. El año 2001 inicié mi contacto con el mundo de los museos trabajando en el Museu Balear de Ciències Naturals, en Mallorca, como monitora para escuelas. Más tarde (2003) me trasladé a vivir a Barcelona, en donde trabajé en varias excavaciones paleontológicas, entrando en contacto con el patrimonio "in situ" y de ahí entré a trabajar en el Museu de Ciències Naturals de Barcelona. Allí estuve realizando trabajos de difusión con escuelas y adultos y también algunos trabajos puntuales con las áreas de colecciones (vertebrados actuales y paleontología). En 2005 empecé como becaria en el Institut de Paleontología, vinculada al área de colecciones y realicé el postgrado "Aplicaciones en Museografía Didáctica", por la UBvirtual. Un año después inicié el Máster en Gestión de Patrimonio de la Universidad de Barcelona, finalizándolo en 2008 con el trabajo de investigación (tesina): "Gestión del patrimonio paleontológico catalán (S XIX– XXI). Aproximación histórica a partir del análisis de colecciones". En 2007 fui contratada por el nuevo Institut Català de Paleontologia, nacido como reformulación del antiguo Institut, en donde trabajo desde entonces como conservadora de colecciones. He continuado el proceso de investigación iniciando mi tesis doctoral, dirigida por el Dr. Llorenç Prats, la cual trata sobre la definición, gestión histórica y contacto social del patrimonio paleontológico.

Resumen

Aunque según la legislación española (estatal y autonómica) el patrimonio paleontológico (yacimientos y colecciones) se incluya en el patrimonio cultural, los ciudadanos no lo perciben como tal. Tampoco la comunidad científica se pone de acuerdo en ese punto, sugiriendo algunos investigadores su inclusión en el patrimonio natural. El propio colectivo de paleontólogos ha priorizado tradicionalmente la investigación científica, dejando al margen los aspectos de gestión y activación patrimonial. Estas carencias (la falta de consenso entre los científicos y la ausencia de políticas patrimoniales adecuadas) dificultan la protección y gestión de estos bienes y favorecen que la sociedad desconozca por completo un legado que, aunque no ha sido generado por la especie humana, puede ayudar a entender su evolución. Es necesario abrir líneas de investigación que nos permitan analizar el proceso de patrimonialización de los fósiles y crear vínculos entre el patrimonio paleontológico y la sociedad, para que los ciudadanos puedan comprenderlo y disfrutarlo. La principal herramienta que se propone para iniciar un cambio en las estrategias de difusión y percepción social del patrimonio paleontológico es el análisis de la historia social de la paleontología, el cual nos permitirá conocer la cara más humana de esta disciplina y transmitir a la sociedad el interés de este patrimonio.

Palabras Clave: Patrimonio Paleontológico, Proceso de Patrimonialización, Historia Social

Abstract

Although the Spanish legislation includes paleontological heritage (sites and collections) in cultural heritage, citizens do not perceive it in this way. The scientific community does not have a unique opinion about this point. Some scientists suggest managing fossils and sites as natural heritage. Paleontologists have traditionally prioritized scientific research, forgeting patrimonial activation and management. These lacks (absence of modern policies on heritage and disagree between scientists) make the protection difficult and contribute to the social ignorance in relation to the richness of paleontological heritage. This legacy has not been produced by humans, they are not *cultural* goods, but they help us to understand our evolution and the history of life. It is necessary to begin some research which will let us analyze the process of a fossil becoming a patrimony and create links between paleontological heritage and society. Social agreement is essential to activate and to protect any heritage. The main tool we propose in order to change spreading strategies and social perception is to analyze the social history of paleontology, which will enable us to know the most human aspects of science and to transmit the value of this heritage to the society.

Keywords: Paleontological Heritage, Activation, Social History

Antecedentes

Si la investigación en patrimonio es una disciplina joven y relativamente moderna en España, la que se centra en el patrimonio paleontológico lo es todavía más. Como apuntan diferentes autores, como Rivas (1996) o Meléndez y Molina (2001), los yacimientos y las colecciones paleontológicas son, desde hace muy poco tiempo, objeto de estudios patrimoniales.

La necesidad de abrir nuevas líneas de investigación en este ámbito viene motivada por el gran desconocimiento social de los bienes paleontológicos, el cual tiene, como principales consecuencias, la destrucción de yacimientos por falta de control sistemático en las obras de construcción y la falta de financiación para conservar las colecciones de fósiles. El motivo de este desconocimiento nace, principalmente, de la combinación de dos factores: por una parte, el hecho de que tradicionalmente se haya priorizado la investigación especializada, olvidando la difusión al gran público; por otra, el desinterés administrativo por la protección y regularización de este patrimonio emergente.

Hay que señalar, sin embargo, que desde hace algunos años los paleontólogos han trabajado algunos temas de gestión patrimonial. Aunque estas publicaciones se han focalizado casi exclusivamente en el estudio y análisis del marco legal a nivel estatal y regional, han servido para evidenciar la existencia de ciertas dificultades que hasta ahora habían pasado desapercibidas. La ley es el eje alrededor del que giran las preocupaciones de los paleontólogos, eclipsando conceptos tan importantes como la legitimación social o el papel de los aficionados, que normalmente son agrupados con los expoliadores (Delvene et al., 2006; Meléndez et al., 2001; Romero e Iniesta, 1999). Este interés por el contexto legal está de sobras justificado ya que, tradicionalmente, el marco normativo español en materia de patrimonio paleontológico ha generado algunos conflictos en la protección y gestión patrimonial. En primer lugar, por la ausencia de paleontólogos en las administraciones públicas, siendo suplantados por arqueólogos; en segundo, por la existencia de un marco regulador disperso y poco unificado, que varía en cada comunidad autónoma[1].

En los últimos años algunas publicaciones (Morales et al., 1999; Meléndez et al., 2004) hablan de la necesidad de difundir socialmente los principales conceptos paleontológicos, pero son pocas las iniciativas que hasta hoy han sondeado el interés de la población en este tema (Santos et al., 2001; Gascó y Martínez-Pérez,

1 *Debido a la transferencia de competencias ejecutivas en materia de patrimonio a las comunidades autónomas (artículo 149 de la Constitución Española).*

2007; Lázaro-Calatayud et al., 2008; Poza et al., 2008). Esto nos conduce al segundo gran problema del patrimonio paleontológico: la dificultad que la sociedad tiene para comprender los conceptos paleontológicos más básicos y de identificarse, de empatizar con restos biológicos petrificados desde hace millones de años. Tal y como apunta Lillo (1996), los procesos geológicos no pueden observarse a escala humana; ¿cómo podemos, entonces, transmitir al ciudadano el interés que tiene un resto de millones de años de antigüedad?[2]

Colecciones paleontológicas, elementos patrimonializables

Aunque exista cierta dificultad en la percepción social de los fósiles como parte de un patrimonio que hay que conservar, el estado español cuenta con colecciones que custodian millones de fósiles y también con numerosos yacimientos catalogados. Por tanto, nos encontramos ante unos bienes que han pasado por un proceso de valoración.

Es importante saber cuando surge la necesidad de conservarlos y por qué motivo, pues nos ayudará a entender las actuaciones que se han llevado a cabo hasta el momento y a evaluar la situación en la que nos encontramos ahora.

Los primeros fósiles recolectados se integraron en colecciones mixtas, que acojían materiales de diversa naturaleza y que se presentaban al público como un conjunto de rarezas naturales, agrupadas en gabinetes de curiosidades. La primera noticia que tenemos en Cataluña[3] hace referencia al Gabinete de la familia Salvador, iniciado en el siglo XVI, que ya contenía *petrefactos* (Abad, 1997). Hacia finales del siglo XIX, en pleno nacimiento del nacionalismo catalán, las asociaciones excursionistas recolectaron y conservaron muchos fósiles en sus colecciones. Esas piezas formaban parte de una naturaleza que había que descubrir, conocer y valorar, eran representaciones de una tierra propia, catalana, y como tales debían ser conservados y estudiados[4]. Más tarde, con la aparición de la Junta de Ciencias Naturales de Barcelona y la consolidación de la Universidad, estas pequeñas

2 *Debemos excluir de esta dificultad a los fósiles de nuestros antepasados homínidos, ya que, independientemente de la edad de las piezas, hay un vínculo directo con estos ancestros de la especie humana.*

3 *Este artículo se enmarca en un proyecto de tesis doctoral que analiza la situación actual del patrimonio paleontológico en Catalunya y su trayectoria histórica. Es por ese motivo que los datos que se presentan aquí están referidos siempre a la región catalana.*

4 *Esta percepción no era extensible a toda la sociedad. En 1932, Josep R. Bataller explicaba como había encontrado un cráneo fósil, aparecido en unas obras de Barcelona, el cual había sido destrozado al ser usado como juguete por los niños del barrio. (Butlletí de la Institució Catalana d'Història Natural, números 4, 5 i 6, pàgina 78).*

colecciones se agruparon en el *Museu de Ciències Naturals*, que ya contaba con personal especializado. Esta etapa supondrá una profesionalización de la gestión de las colecciones paleontológicas catalanas.

Es interesante apuntar la diferencia que establece Iniesta (1994), entre la práctica del coleccionismo y la investigación científica de las colecciones. Creemos que ese fenómeno se da en la paleontología catalana, pues las primeras colecciones importantes datan del siglo XVIII y la investigación propiamente dicha empezaría en los años 30 del siglo XX. Este desfase nos ayuda a entender el origen confuso del patrimonio paleontológico, pues nos encontramos con una primera valoración, vinculada al coleccionismo y regida por unos criterios específicos, predominantemente estéticos, y con una *revalorización* posterior, basada en criterios puramente científicos y apoyada en el nacimiento de la investigación. Podríamos afirmar que en esa etapa, la de integrar todas las pequeñas colecciones catalanas en una única colección pública, se estancó el proceso de patrimonialización de los fósiles. En el campo de las ciencias naturales, la evolución museográfica en Catalunya ha sido prácticamente nula y el cambio al que se refiere Nicolas (1984; citado en Iniesta, *op.cit.*), de substituir el concepto de *colección* por el de *patrimonio*, todavía no se ha producido en el ámbito paleontológico.

Parece que hasta 1985, año en que se aprueba la ley estatal de Patrimonio Histórico Español, nadie se había vuelto a preocupar en exceso por los aspectos patrimoniales de la paleontología. La voz de alarma nace con las restricciones que marca la ley y por la supeditación de los fósiles al patrimonio arqueológico (Romero e Iniesta, *op.cit.*: 13; Castillo et al, 1999: 14; Alcalá, 1999: 46). Es por eso que podríamos hablar de un *triple* nacimiento de la conciencia del patrimonio paleontológico: la primera, como hemos señalado, por motivos ideológicos y estéticos, a finales del siglo XIX; la segunda, por motivos científicos, con el impulso de la investigación a partir de los años 30 y la última, todavía en vigor, por motivos legales.

Queda claro, pues, que la etapa de valoración se ha llevado a cabo, aunque de forma gradual o segmentada. Los yacimientos y las colecciones deben conservarse y así ocurre de forma general; conforman, científicamente, un conjunto indisoluble, aunque su ubicación y connotación social sea diversa. Es precisamente esa división la que genera la pregunta más formulada entre los actores implicados en el proceso de patrimonialización: ¿a qué patrimonio deben adscribirse? ¿Al natural o al cultural? ¿En quién recaen las competencias para gestionarlo?

Por una parte, los yacimientos forman parte del paisaje natural; en cambio, las colecciones nos vinculan con una historia social (Català, 2000), con unos valores culturales que se reflejan en la evolución de los sistemas de recolección, clasificación y exposición. El principal problema de esta dualidad, no solucionada

con las leyes publicadas hasta el momento, es la división de competencias entre la administración de Medio Ambiente (yacimientos) y la de Cultura (colecciones). Precisamente la precariedad del proceso patrimonializador de los bienes paleontológicos necesita de una regulación y gestión única y eficiente, de manera que la disparidad de criterios no hace sino agravar ciertos problemas de protección.

El patrimonio paleontológico es... ¿cultural?

Etimológicamente resulta complicado justificar la inclusión de los bienes paleontológicos en el patrimonio histórico o cultural (aunque la ley del estado español así lo haga); la lógica nos empuja a sumarlos al patrimonio natural, ya que se trata de espacios y productos naturales en los que no ha intervenido el hombre. No existe consenso en este aspecto, pero los argumentos que parecen más sólidos en favor de la *culturalidad* de los fósiles van siempre ligados a la información histórica y social que nos pueden proporcionar las colecciones (Romero e Iniesta, *op. cit.*:19), así como a la oportunidad de incluir aspectos puramente naturales dentro del concepto de cultura (paisaje, historia de la vida y de la Tierra) (Castillo et al., *op.cit.*).
Es inevitable preguntarse qué pasaría si un yacimiento paleontológico se destruyera. La pérdida científica sería irrecuperable, pero ¿qué perdería la sociedad? Si los ciudadanos no reivindican la protección de los fósiles, no los entienden como parte de su historia cultural ¿podemos hablar ciertamente de *patrimonio cultural*? Parece que no hemos sabido despertar el interés de los ciudadanos por los fósiles de su propio territorio, de manera que nos encontramos frente a un proceso incompleto, inacabado.
Llegados a este punto, es necesario conocer los contactos que el ciudadano ha tenido con el mundo de la paleontología y analizar cómo los museos, principales instituciones custodias y responsables de su divulgación, han presentado los fósiles a la sociedad. Sheets-Pyenson (1986: 251), por ejemplo, describe como los conservadores del siglo pasado tenían que colocar monedas, reliquias y objetos etnológicos entre las colecciones de ciencias naturales expuestas, ya que esta era la única forma de que el visitante se fijara en el contenido de la vitrina. Ante la creencia, aún persistente en algunas instituciones, de que los objetos tienen un valor intrínseco (Fernández de Paz, 2006) y que las mejores colecciones son las que contienen mayor número de registros, ha llegado el momento de revisar críticamente los discursos que se han ofrecido desde los centros paleontológicos y contrastarlos con las nuevas tendencias museográficas (Maceira, 2008; MacFadden, 2008; Wagensberg, 2001).

Hay que definir el valor social que tienen los fósiles y entender la relación que los ciudadanos pueden establecer con ellos. Si consideramos el patrimonio como una construcción social, tan sólo se cerrará el proceso de patrimonialización cuando se tenga en cuenta la legitimación social del discurso.

El proceso de patrimonialización y la necesidad de interacción social

Si partimos de esa necesidad y nos fijamos en los trabajos que, desde la óptica antropológica analizan los procesos de patrimonialización (Prat, 1993; Iniesta, *op.cit.*; Prats, 1998 y 2005; García-Canclini, 1999; Prats y Santana, 2005; Kingman y Prats, 2008; Hernández y Ruiz, 2008), entenderemos enseguida que en paleontología se ha olvidado un aspecto extremadamente importante: el rol de los ciudadanos. Se han intentado articular discursos patrimonializadores sin tener en cuenta que éstos necesitan, forzosamente, la intervención del agente que los legitima. Se ha trabajado con *patrimonio* sin tener en cuenta que el patrimonio es, precisamente, una construcción social[5]. No hemos sabido encontrar estudios publicados en paleontología que analicen los procesos teóricos de patrimonialización, con el objetivo de reconducir los esfuerzos y conseguir una activación eficiente de yacimientos y colecciones, articulando entorno a los fósiles una estructura sólida, en la que intervengan todos los actores necesarios. En definitiva, parece que nadie se ha hecho la pregunta: "*¿quien hace el patrimonio?*" (Hernández y Ruiz, *op.cit.*: 129).
Seguramente, detrás de esta carencia se esconde el convencimiento del valor intríseco de las piezas, de su sacralidad, de manera que su sola existencia ya justificaría su inclusión en programas de protección. Un patrimonio para los científicos, con valores científicos que hay que preservar[6]. No estamos ante un patrimonio cultural que dispone de un colectivo académico que lo estudia desde diferentes ámbitos, sino de un patrimonio considerado propiedad de los

5 Morales et al. (op.cit.: 54) apuntan que el concepto de patrimonio paleontológico nace con la publicación de la Ley de Patrimonio Histórico Español. Esta afirmación clarifica el enfoque exclusivamente científico y legal que se ha tenido en los últimos años.

6 Morales et al. (op.cit.) establecen tres tipologías de criterios para valorar un yacimiento: los científicos, los socioculturales y los socieconómicos. Las valoraciones sociales y culturales no parten de un trabajo sociológico que se haya preocupado de conocer los requerimientos de los ciudadanos, sino que se basan en la localización del yacimiento, su extensión y su valor didáctico y turístico, pero siempre desde la óptica científica.

paleontólogos[7].

La administración ha puesto en valor, junto con la comunidad científica, los bienes paleontológicos; los especialistas en paleontología han legitimado esta valoración, pero el tercer paso, en el cual la sociedad legitima el discurso de la activación, no está resuelto.

Parece que ha empezado una nueva fase en la paleontología española, con una vocación más sociológica, ligada a lo que se conoce ya con el nombre de *paleontología social*, que pretende establecer vínculos con el ciudadano y cambiar el monólogo por el diálogo. Fernández de Paz (*op.cit.*) habla de la necesidad de que la sociedad fije con claridad el interés de *su* patrimonio, huyendo de la idea de viejos tesoros privados. Sin duda el éxito de esta nueva etapa pasa por el trabajo multidisciplinar, con equipos capaces de integrar el patrimonio dentro de la oferta cultural y que busquen la interacción social a partir de la *educación patrimonial*, desmarcándose de las áreas tradicionales de gestión (García, 2009).

Creemos que ésta es la principal línea de trabajo para completar el proceso de patrimonialización y acercar el ciudadano a unos bienes que concibe más cerca de Hollywood que del suelo que pisa.

Piedras y personas. La creación de vínculos

La reconstrucción de la historia de la gestión del patrimonio paleontológico en Cataluña[8] puede ser una buena herramienta para mostrar la cara más humana de la disciplina paleontológica. Seguramente un ciudadano se sentirá más identificado con el paleontólogo que con el fósil[9]. Algunos autores (Santos et al, *op. cit.*: 101; Romero e Iniesta, *op.cit.*: 19; Morales et al., *op. cit.*: 57) han hecho referencia a la importancia de recoger la historia de la paleontología, pues esta información constituye un patrimonio en ella misma.

La historia *externalista* nos ayudará también a legitimar la propia disciplina (Capel,

7 *Es interesante en este sentido la reflexión de Alcalá (op.cit.: 46): "Las actividades paleontológicas han sido reguladas sin una evaluación apropiada, creando un nuevo escenario para la actuación de los paleontólogos, que han comprobado como su material de estudio es objeto de un sistema de gestión en cuyo diseño no han participado".*

8 *Tal y como se ha indicado anteriormente, nuestro trabajo de investigación se centra en el ámbito de Catalunya. El análisis de esta comunidad nos conducirá a la determinación de un modelo de gestión, que será comparado con el de otras zonas del estado y de Europa.*

9 *Nos interesan las reflexiones de García-Canclini (op.cit.: 22 y 23) que apuntan que "el patrimonio está formado por un mundo de formas y objetos excepcionales en el que han desaparecido las experiencias sociales y las condiciones de vida y trabajo de quienes lo produjeron" y que "nos importan más los procesos que los objetos".*

1989), a repasar el recorrido histórico que ha tenido y a mostrar sus raíces y su evolución. Hasta ahora se ha priorizado la explicación de la importancia científica de los bienes paleontológicos. Una relevancia medida en parámetros complejos y difíciles de entender para el gran público. Esta estrategia no ha funcionado y es necesario cambiar de perspectiva y centrar los esfuerzos en otros puntos. Es importante que la sociedad entienda el proceso humano que hay detrás de cada fósil excavado y sea capaz de emocionarse, de empatizar con el científico. Retomando las ideas iniciales de García-Canclini y haciendo un paralelismo con el análisis de Prats (2007), podemos decir que en los intentos de activar los bienes paleontológicos hay *muchos fósiles y pocas personas*, en el sentido de que es necesario mostrar los procesos que hay detrás de cada pieza.

La metodología para conseguir este objetivo se sustenta sobre tres pilares principales: la consulta de los archivos históricos, que nos permitirá recopilar la información académica e institucional; la entrevista a personas que han participado en la evolución de la disciplina paleontológica en Catalunya, las cuales nos pueden proporcionar datos humanos, cotidianos; y el análisis de las colecciones de fósiles, a partir de las que podremos seguir la evolución de la metodología de gestión (excavación, preparación, catalogación, reconstrucciones, marcado, etiquetado y almacenaje). Entrelazando estas tres fuentes de información podremos tejer la historia social de la paleontología catalana y poner a disposición de los técnicos profesionales una nueva herramienta para activar y difundir el conocimiento del patrimonio fósil, con el objetivo último de que la sociedad se apropie de un legado científico que le pertenece.

Bibliografía

Abad, A. (1997) La colección de Petrefactos del Museo de los Salvador de Barcelona. Siglos XVII, XVIII y primera mitad del XIX. Batalleria, número 7: 57-73

Alcalá, L. (1999) Reflexiones acerca de la protección del patrimonio paleontológico en España. *Coloquios de Paleontología*, 50: 45-51

Capel, H. (1989) Historia de la Ciencia e Historia de las Disciplinas Científicas. *Geocrítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana*, 84: 1-42

Castillo, C.; Castillo, J.; Coella, J.J.; Martín, E.; Martín, M. y Méndez, A. (1999) La tutela del Patrimonio Paleontológico en Canarias. Valoración general. *Coloquios de Paleontología*, 50: 9-21

Català, J.I. (2000) Del gabinete a la sociedad. *Mètode*, any 2000, pp 58-61

Delvene, G.; Meléndez, G. y Menéndez, S. (2006) Protecting the Jurassic invertebrate collections in the museums: the "Museo Geominero" (Geo-mining Museum, IGME, Spain). *Volumina Jurassica,* vol IV: 251

Fernández de Paz, E. (2006) De tesoro ilustrado a recurso turístico: el cambiante significado del patrimonio cultural. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, volumen 4, número 1: 1-12

García, Z. (2009) ¿Cómo acercar los bienes patrimoniales a los ciudadanos? Educación Patrimonial, un campo emergente en la gestión del patrimonio cultural. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, volumen 7, número 2: 271-280

García-Canclini, N. (1999) Los usos sociales del patrimonio cultural. *Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas de Estudio* (Aguilar org.): 16-33

Gascó, F. y Martínez-Pérez, C. (2007) Detección de ideas previas en paleontología: datos preliminares. *Actas del III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Paleontología*. Almécija, S.; Casanovas-Vilar, I.; Furió, M.; Madurell, J.; Marmi, J. & Vila, B. (eds.): 83-94

Hernández, M. i Ruiz, E. (2008) El patrimonio como proceso social. Intervención, desarrollo y consumo del patrimonio minero en Andalucía. *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos. Entre la teoría y la praxis*. Arrieta (ed.): 129-147

Iniesta, M. (1994) Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologia. Pagès editors, 259 pp

Kingman, E. i Prats, Ll. (2008) El patrimonio, la construcción de las naciones y las políticas de exclusión. Diálogo sobre la noción de patrimonio. *Centro-h, Revista de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos*, 1: 87-97

Lázaro-Calatayud, M.; Lázaro-Calatayud, B. y Belinchón, M. (2008) La función social de los Museos: uso de los fondos paleontológicos del Museo de Ciencias Naturales de Valencia. *Palaeontologica Nova, SEPAZ* 8: 249-257

Lillo, J. (1996) Ideas de los alumnos y obstáculos epistemológicos en la construcción de los conceptos fósil y fosilización. *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, 3 (3): 149-153

Maceira, L. (2008) Los públicos y lo público. De mutismos, sorderas, y de diálogos sociales en museos y espacios patrimoniales. *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos. Entre la teoría y la praxis*. Arrieta (ed.): 39-60

MacFadden, B.J. (2008) Evolution, museums and society. *Trends in ecology and evolution,* vol 23, nº 11: 589-591

Meléndez, G.; Bello, J.; Delvene, G.; Pérez-Urresti, I.; Ramajo, J. y Soria, M. (2004) El patrimonio paleontológico de Teruel: yacimientos de invertebrados jurásicos de la Sierra de Arcos. *Geogaceta*, 36: 187-190

Meléndez, G. y Molina, A. (2001) El patrimonio paleontológico en España: una aproximación somera. *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, 9.2: 160-172

Meléndez, G.; Soria-Llop, C. y Soria Verde, M. (2001) La conservación del patrimonio paleontológico en España: el papel de la administración y de los paleontólogos. *Revista Española de Paleontología*, número extraordinario: 85-98

Morales, J.; Azanza, B. y Gómez, E. (1999) El Patrimonio Paleontológico Español. *Coloquios de Paleontología*, 50: 53-62

Poza. B.; Suñer, M.; Santos-Cubedo, A. y Galobart, A. (2008) Los dinosaurios de Cataluña y Valencia: 20 años de investigación por divulgar. Un proyecto de divulgación de la paleontología. *Palaeontologica Nova, SEPAZ* 8: 369-380

Prats, Ll. (1998) El concepto de patrimonio cultural. *Política y sociedad*, 27: 63-87

- (2005) Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, 21: 17-35

- (2007) La gestió del Patrimoni Etnològic en el Pla de Museus de Catalunya (2007-2010). *Mnemòsine*, 4: 167-175

Prats, Ll. i Santana, A. (2005) Reflexiones libérrimas sobre patrimonio, turismo y sus confusas relaciones. *El encuentro del turismo con el patrimonio cultural: concepciones teóricas y modelos de aplicación* (Santana i Prats, orgs.), *Actas del X Congreso de Antropología*: 9-26

Rivas, P. (1996) La paleontología española hoy. Perspectivas de futuro. *Revista Española de Paleontología*, número extraordinario: 9-20

Romero, G. e Iniesta, A. (1999) Proyecto de estructuración de la protección del patrimonio paleontológico en la región de Murcia. *Memorias de Arqueología*, 14: 11-26

Santos, A.; Marques da Silva, C.; Boski, T.; Cachão, M.; Cancela da Fonseca, L. y Moura, D. (2001) The palaeontological heritage of Ribeira de Cancela (Algarve, Portugal). Its preservation in the portuguese context. *Revista Española de Paleontología*, nº extraordinario: 99-103

Sheets-Pyenson, S. (1986) Cathedrals of Science: the development of colonial natural history museums during the late nineteenth century. *History of Science*, XXV: 279-300

Wagensberg, J. (2001) Principios fundamentales de la museología científica moderna. *Barcelona Metrópolos Mediterráneo. Cuaderno central*, 55: 22-24

Leonardo Barci Castriota e Michela Perigolo Rezende

Leonardo Barci Castriota *é arquiteto-urbanista (1986), com doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000) e pós-doutorado junto ao Getty Conservation Institute (GCI) em Los Angeles (2001). Professor Associado da Universidade Federal de Minas Gerais. Foi pesquisador da Rockfeller Foundation e do Getty Conservaton Institute, sendo pesquisador com bolsa de Produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, desde 2002. Tem atuação destacada também em diversos cargos e conselhos na área do patrimônio, sendo atualmente membro do Conselho Técnico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e do Conselho Estadual do Patrimônio de Minas Gerais (CONEP—MG). Atualmente coordena o Mestrado Interdisciplinar em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável (MACPS) na UFMG.* ***Michela Perigolo Rezende*** *é arquiteta pela Universidade Federal de Minas Gerais (1998), possui Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável pela UFMG (2009). Tem experiência na área de Arquitetura e Engenharia Civil, com ênfase em Processos Construtivos, e ampla atuação em projetos sociais vinculados às tradições afro-brasileiras, em especial à Umbanda.*

TRÊS MUSEUS, TRÊS POSTURAS – DIFERENTES VISÕES ACERCA DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA

Leonardo Barci Castriota e Michela Perigolo Rezende

Resumo

As políticas de preservação do patrimônio adotadas em um país refletem de modo substancial a maneira como a questão da cidadania, e seus desdobramentos em relação à identidade, recebem a atenção e a relevância necessárias para a consolidação da verdadeira democracia. Assim, reconhecer em que ponto essas políticas se encontram no Brasil é delinear um quadro claro dos avanços e lacunas que envolvem a questão da identidade nacional, em especial no caso da cultura afro-brasileira. Hoje, quando se firma entre nós o conceito ampliado de patrimônio, salta aos olhos como a imagem construída pelas políticas de patrimônio, já em implantação por mais de 60 anos no país, ainda estariam longe de refletir a diversidade da produção cultural do Brasil. Nessa perspectiva, este trabalho apresenta uma análise comparativa focada na postura adotada por três museus que têm como tema a cultura afro-brasileira: o Museu da Magia Negra, criado em 1912 no Rio de Janeiro; o museu MAFRO, fundado em 1982 em Salvador; e o museu Afro Brasil de São Paulo, implantado em 2004. Através deste levantamento, podemos constatar a forma diferenciada com que se configuram seus acervos, origens e justificativas, as quais apontam para uma reflexão de como o instrumento patrimonial do museu tem sido utilizado no decorrer de nossa história, e quais narrativas museográficas têm sido construídas sobre a cultura afro-brasileira.

Palavras-chave: Museu, Acervo, Cultura Afro-brasileira, Patrimônio

Abstract

The policies adopted for the preservation of heritage in a country significantly reflect the way the issue of citizenship and its development in relation to identity receive the attention and importance to the consolidation of a real democracy. Thus, recognizing how these policies are presented in Brazil is a clear outline of the advances and deficiencies involving the question of national identity, especially regarding African-Brazilian culture. Today, when we consider the broad concept of heritage, we can clearly see the image built by the policies of property, which have been in development for over 60 years in the country and we would still be far from seeing the diversity of cultural production in Brazil. Following this perspective, this work presents a comparative analysis focused on the position adopted by three museums that have African Brazilian culture as a theme: The Museum of Black Magic, established in 1912 in Rio de Janeiro; MAFRO museum, founded in 1982 in Salvador; and Afro Brazilian Museum of Sao Paulo, established in 2004. Through this survey, we can see the different ways they configured their collections, origins and justifications, which led to a reflection of how the heritage instrument of the museum has been used in the course of our history and which museum narratives have been modeled on African-Brazilian culture.

Keywords: Museum, Collection, African-Brazilian Culture, Heritage

As políticas de preservação do patrimônio adotadas em um país refletem de modo substancial de que maneira a questão da cidadania, e seus desdobramentos em relação à identidade, recebem a atenção e a relevância necessárias para a consolidação da verdadeira democracia (FONSECA, 1996). Reconhecer em que ponto essas políticas se encontram no Brasil é delinear um quadro claro dos avanços e lacunas que envolvem a questão da identidade nacional, em especial no caso da cultura afro-brasileira. Hoje, quando se firma entre nós o conceito ampliado de patrimônio, salta aos olhos como a imagem construída pela política de patrimônio "conduzida pelo Estado por mais de sessenta anos" no Brasil, ainda estaria "longe de refletir a diversidade, assim como as tensões e os conflitos que caracterizam a produção cultural do Brasil, sobretudo a atual, mas também a do passado". (FONSECA, 2003, p. 56).

Magia, Estigma e Marginalidade

No que se refere à cultura afro-brasileira é importante perceber que essa quase não aparece como tal num primeiro momento no âmbito das políticas de patrimônio, sendo mesmo vista como uma cultura inferior e suspeita, tendo, por isso mesmo, os cultos afro-brasileiros sofrido inúmeras perseguições, inclusive policiais durante muitas décadas. Fato curioso, no entanto, é que os primeiros bens móveis brasileiros tombados pertenciam à coleção de "magia negra" da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, que segundo a lei vigente da época no artigo 157 da lei penal impunha uma forte repressão ao que era classificado "o espiritismo, a magia e seus sortilégios,...". A coleção é constituída por objetos de cultos afro-brasileiros apreendidos pela polícia no início do século XX, à qual mais tarde foi reconhecido valor etnográfico, tendo sido anexada a um museu da própria policia, sendo ali cuidadosamente preservada até 1938, quando o Delegado Silvio Terra requereu ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão federal responsável pelo patrimônio no Brasil, o seu tombamento definitivo. Assim, esse acervo vai ser registrado no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico daquele órgão, tendo a inscrição de número 001, do dia cinco de maio de 1938, no Processo 0035-T-38.
Atualmente este acervo se encontra inacessível, por estarem sendo preparadas instalações mais compatíveis ao museu que a abriga, que vai ganhar espaço na nova sede da Polícia, no prédio histórico da Rua da Relação, no Rio de Janeiro, que a abriga desde 1999. O *Museu de Magia Negra*, como é chamado, tem, no entanto, uma longa história, tendo sido criado já em 1912. Possui, ao lado deste do acervo afro-brasileiro, vasto material referente à atuação da polícia em suas diversas

divisões, tais como as da Polícia Técnica, Medicina Legal, Polícia Política e polícia ostensiva uniformizada, origem que explica o caráter eclético do acervo, no qual encontramos, segundo informações da própria polícia, objetos apreendidos entre 1939 e 1945, "como calçados infantis com desenho da cruz suástica, bandeira e flâmulas nazistas, material de propaganda do Partido Comunista e do Movimento Integralista e o mobiliário original do gabinete do Chefe de Polícia, datado de 1910."[1] Além desses objetos, compõem ainda o acervo uma ampla coleção de armas de diversas épocas e objetos relativos à falsificações e toxicologia, e outras peças que contam a História da Polícia Civil do Rio de Janeiro. (Confira FIG. 1, 2 e 3. Cabe destacar que não se encontram disponíveis fotos referentes ao acervo das religiões afro-brasileiras).

FIGURA 1 - Peça do acervo da Polícia Civil do RJ: cartomancia. Fonte: POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, [200-].

FIGURA 2 - Peça do acervo da Polícia Civil do RJ: Soco inglês 3 em 1 (soco inglês, revólver e faca). Fonte: POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, [200-].

1 *POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Museu. [200-]. Disponível em: <www.policiacivil.rj.gov.br>. Acesso em: 31 jul. 2008.*

FIGURA 3. - Peça do acervo da Polícia Civil do RJ: sapatos infantis com emblemas nazistas. Fonte: POLÍCIA CIVIL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, [200-].

A própria composição do acervo deste museu já deixa claro o estigma, e a situação de inferioridade e marginalização de que a cultura afro-brasileira era alvo, estando ali os objetos de culto afro-brasileiros colocados do lado de outros objetos ligados ‘a história do crime ou da contravenção. Hoje, no entanto, parece haver um esforço para começar a se mudar esta mentalidade, sendo exemplo disso, a cartilha preparada pela Polícia Civil do Rio de Janeiro em 2008, fruto dos encontros desta instituição com lideranças religiosas, “que teve como objetivo traçar projetos e ações visando sensibilizar os agentes a compreenderem melhor a diversidade religiosa, aprimoramento nas delegacias ao atendimento à população do Estado do Rio”[2]. Contudo, seria relevante nos perguntar se os referidos objetos de cultos afro-brasileiros, tidos como os primeiros bens móveis tombados no Brasil, ainda hoje, se enquadram nesta exposição de caráter tão claramente repreensivo?

Na cada vez mais ampla bibliografia sobre a cultura afro-brasileira, encontramos muitos trabalhos que se debruçam sobre a história da repressão dos seus cultos nas diversas formas – candomblé, umbanda, entre outros[3]. Nesses estudos fica clara a transição do tipo de repressão que se exercia contra os cultos afro-brasileiros, que passa de uma longa etapa inicial em que essas manifestações eram vistas como um “caso de polícia”, para outro tipo de repressão, um pouco mais sutil, onde se tentava

2 *Ibidem. Acesso em: 20 jan. 2009.*

3 *A este respeito ver também as obras de Dário de Bittencourt, A liberdade religiosa no Brasil: a macumba e o batuque em face da lei. : O Negro no Brasil, 2º Congresso Afro-Brasileiro, Civilização Brasileira (1940); Beatriz Góis Dantas, De feiticeiros a comunistas, Dédalo, 23 (1984); João José Reis e Eduardo Silva, Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista, Companhia das Letras (2005).*

Leonardo Barci Castriota e Michela Perigolo Rezende
TRÊS MUSEUS, TRÊS POSTURAS – DIFERENTES VISÕES ACERCA DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 198-211

contemporizar a ação policial com um controle do tipo "medicalizador"[4]. Quando, porém, a indústria do turismo começa a ganhar peso, na década de 1950, e a cultura afro-brasileira passa a ser vista como um importante componente na identidade nacional (veja-se a repercussão nacional e internacional dos romances de Jorge Amado no período), a cultura afro-brasileira passa a ser vista também como um meio de se obter lucro. Mesmo nessa perspectiva, no entanto, ela ainda é encarada puramente como "folclore", "manifestação exótica", sendo marcada ainda por um forte estigma de inferioridade. Somente a partir da década de 1980, com a atuação do movimento negro e com a absorção real do conceito antropológico de cultura pelos órgãos de cultura e patrimônio, é que se começa a efetivar o reconhecimento histórico da cultura afro-brasileira e de outras minorias étnicas nacionais. No entanto, como em muitos casos, a valorização deste importante patrimônio não se deu sem conflitos, e ainda hoje, é pauta de acalorados debates nas esferas das iniciativas patrimoniais em todo o Brasil.

Dois novos museus

Apenas para efeito de comparação, podemos analisar o acervo e a postura de dois outros museus, já montados nas últimas décadas, que também se debruçam sobre o universo da cultura afro-brasileira: o Museu Afro-Brasileiro (MAFRO), criado em 1982, em Salvador e o Museu Afro Brasil de São Paulo, implantado em 2004, em São Paulo.

O primeiro deles, o MAFRO, Museu Afro-Brasileiro, é um dos poucos no país a tratarem exclusivamente da cultura afro-brasileira (FIG. 4). Foi criado em 1982, através de convênio firmado entre os Ministérios das Relações Exteriores e da Educação e Cultura, o Governo da Bahia, a Prefeitura da Cidade do Salvador e a Universidade Federal da Bahia (UFBA), a partir do Programa de Cooperação cultural entre o Brasil e países da África e de estudos realizados sobre a cultura afro-brasileira. Seu acervo vai combinar peças de origem africana e brasileira.

4 *Ver a obra de Gilberto Freire, Nina Rodrigues recordado por um discípulo, Bahia e baianos, Fundação das Artes (1990); e de Ordep Serra, Sobre Psiquiatria, Candomblé e Museus, Caderno CRH, v. 19, n. 47 (2006).*

> Seu acervo é composto de peças da cultura material de origem ou inspiração africana, representativas da vida cotidiana, dos processos tecnológicos, do sistema de crenças, das manifestações artísticas e da tradição oral na África tradicional. São esculturas, máscaras, tecidos, cerâmicas, adornos, instrumentos musicais, jogos e tapeçarias, provenientes do continente africano, adquiridos na década de 70, pelo Ministério das Relações Exteriores, ou através de doações das diversas embaixadas dos países da África. Há, por outro lado, objetos de origem brasileira, relacionados à religião afro-brasileira na Bahia, suas divindades e sacerdotes. São os atributos iconográficos e os adornos dos principais orixás e roupas de mães e pais de santo de alguns terreiros de Salvador. Merece destaque especial o conjunto de talhas em cedro, do artista plástico Carybé, com dimensões monumentais (2 e 3 metros de altura) retratando 27 orixás e que constitui uma das mais importantes obras da arte contemporânea brasileira. [5]

O Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), órgão suplementar da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, exerce importante papel nas atividades deste museu, sendo o organismo responsável pela sua gestão. O Governo da Bahia, juntamente com a Universidade Federal da Bahia, a Fundação Palmares, dentre outros órgãos não governamentais que visam à proteção das minorias étnicas no Brasil, têm conseguido, neste estado, importantes avanços que visam resgatar a cultura afro-brasileira. Em consonância com a atuação desses órgãos, em 1997, o museu foi totalmente reestruturado, tendo sua museografia sido atualizada, priorizando uma abordagem conceitual mais atualizada.

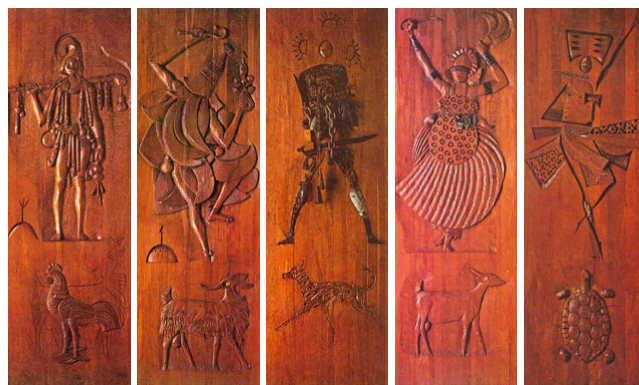



FIGURA 4 - Peças do acervo do MAFRO - Museu Afro-brasileiro: painéis em madeira de cedro, com trabalhos de entalhe e incrustações de materiais diversos do artista Carybé. Fonte: CEAO – UFBA, [200-].

5 *CEAO – UFBA. Museu Afro-brasileiro. [200-]. Disponível em: <http://www.ceao.ufba.br/mafro/welcome.htm>. Acesso em: 12 jan. 2008.*

FIGURA 5 - Peças do acervo do MAFRO - Museu Afro-brasileiro: Copa de Ifá em madeira / Escultura de Gu, em ferro / Estatueta de caçador (bronze). *Procedência: República Popular do Benin. Fonte: CEAO – UFBA, [200-].*

Outro museu que merece destaque, pelo seu caráter mais avançado no que diz respeito à visão patrimonial, à abrangência e proximidade que instaura junto à população, é o *Museu Afro Brasil de São Paulo*, implantado em 2004 com os recursos de patrocínio da Petrobrás, através dos incentivos da Lei Rouanet, do Ministério da Cultura (MinC). A gestão do projeto foi de responsabilidade do Instituto Florestan Fernandes, através de termo de colaboração com a Secretaria Municipal de Cultura, instituição administrada pela Associação Museu Afro Brasil, qualificada como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público e tem o apoio, através de Termo de Parceria, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e da Divisão de Iconografia e Museus – DIM / DPH.

O que aparentemente poderia ser um paradoxo – um museu de motivos negros em uma cidade de declarada ascendência bandeirante –, acabou por gerar o mais bem sucedido exemplo de museu afro-brasileiro nacional. O Brasil é um país mestiço, marcado pela convivência entre diversas étnicas e culturas, e São Paulo, como metrópole brasileira, não poderia fugir à regra, sendo um exemplo claro do retrato do povo brasileiro, marcado pela imensa mistura de raças e etnias. Assim, São Paulo vai ser, de alguma forma, uma "cidade-síntese, que resume em si toda a riqueza da diversidade étnica e cultural de nosso país, e que, por sua condição cosmopolita, não a isola da realidade do mundo globalizado em que vivemos".[6] O que chama a atenção neste museu é a postura assumida frente ao que seria uma "identidade brasileira", como amálgama das mais diversas culturas, como diz Emanuel Araújo, seu curador:

6 *MUSEU AFRO BRASIL. Acervo. [200-]. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.com.br/index_01.asp>. Acesso em: 20 jan. 2008.*

> Sendo um museu *brasileiro*, o Museu Afro Brasil não pode deixar de ser também um museu da *diáspora africana*, pois a presença do negro, no Brasil e nas Américas, é indissociável da experiência de desenraizamento de milhões de seres humanos arrancados aos seus lugares de origem graças à instituição da escravidão. É a escravidão que, na diáspora, força o contato e o intercâmbio entre membros de diferentes nações africanas e produz as mais diversas formas de assimilação entre suas culturas e as de seus senhores, bem como de resistência à dominação que estas lhes impõem. O Museu Afro Brasil é um museu da diáspora e, como tal, deverá registrar não só o que de africano ainda existe entre nós, mas o que foi aqui apreendido, caldeado e transformado pelas mãos e pela alma do negro, a miscigenação e a mestiçagem que contribuíram para a originalidade de nossa brasilidade.

Com isso, o Museu Afro Brasil seria um "museu histórico", que fala das origens, mas que, percebendo o caráter dinâmico e processual dessa mesma história, também registra as lutas "que prosseguem até hoje".

> Um centro de referência da memória negra, que reverencie a tradição que os mais velhos dolorosamente souberam guardar, mas faça reconhecer os negros ilustres, na vida pública, nas ciências, nas letras e nas artes, no campo erudito ou popular. Um museu etnográfico que exponha com rigor e poesia ritos e costumes que traduzem outras visões de mundo e da história, festas que evidenciam o encontro e a fusão de culturas africanas e luso-afro-ameríndias para formar a cultura mestiça do Novo Mundo, mas que também registre a dinâmica da cultura negra na diáspora hoje. Um museu de arte, passada e presente, que reconheça o valor da recriação popular da tradição e reafirme enquanto negro o talento de formação erudita, nas artes plásticas e nas artes cênicas, na música como na dança [7].

Seu acervo inicial, cedido em regime de comodato à Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, contém 1.100 obras, que fazem parte do acervo pessoal do artista plástico, curador e diretor de museus, Emanoel Araújo, que durante mais de 20 anos, reuniu uma importante coleção de mais de 5.000 obras, entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, livros, vídeos e documentos, de artistas e autores brasileiros e estrangeiros, relacionados com o tema.

Hoje, Emanoel Araújo atua como curador-chefe do Museu Afro Brasil, que possui mais de 3.000 obras catalogadas. Ele ampliou o número de obras de sua coleção cedidas em comodato, e acrescentou outras, através de doações e aquisições (FIG. 6 a 9). Diferentemente do museu MAFRO em Salvador, que prioriza a linha de descendência puramente africana, destacamos a presença de várias peças religiosas

7 *MUSEU AFRO BRASIL. Acervo. [200-]. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.com.br/index_01.asp>. Acesso em: 20 jan. 2008.*

de fundo sincrético típicas das religiões afro-brasileiras mais recentes, como as várias linhas da Umbanda, o Maracatu, e as tradições católicas populares.

FIGURA 6 - Peça do acervo do Museu Afro Brasil: Cosme Damião. Fonte: MUSEU AFRO BRASIL, [200-].

FIGURA 7 - Peça do acervo do Museu Afro Brasil: São Jorge. Fonte: MUSEU AFRO BRASIL, [200-].

FIGURA 8 - Peça do acervo Sagrado e Profano do Museu Afro Brasil: Guerreiro de lança Maracatu Rural, Pernambuco. Fonte: MUSEU AFRO BRASIL, [200-].

FIGURA 9 - Peça do acervo Sagrado e Profano do Museu Afro Brasil: Detalhe de Cruzeiro Monumental do Martirológio de Cristo. Fonte: MUSEU AFRO BRASIL, [200-].

A história oral também vai ser abordada de forma privilegiada neste museu, considerada como forma privilegiada de “registrar, documentar, preservar e divulgar relatos e histórias de vida, seja de comunidades negras brasileiras, como os quilombos, ou de personalidades negras importantes, na vida e na história dos grupos afro-brasileiros”, sendo atribuições que o Núcleo de História Oral do Museu Afro Brasil tem como desafio desenvolver.[8] Esta iniciativa constata a visão aberta que o museu tem diante do patrimônio, que se revela tanto através do tratamento que reserva aos bens materiais – privilegiando uma postura dialógica com as diferentes vertentes formadoras da cultura brasileira, quanto também da atenção aos aspectos imateriais e intangíveis da cultura afro-brasileira, que se mostram ainda mais importantes quando constatamos que se lida com uma cultura não-hegemônica (FIG. 10 e 11). Nos programas de historia oral ali desenvolvidos, o Museu Afro Brasil dá voz ativa aos grupos afro-brasileiros, que são tomados ali como agentes ativos, e não apenas como objetos passivos de estudo.

FIGURA 10 - Museu Afro Brasil: Núcleo de História Oral. Encontro dos Quilombolas, 2005. Fonte: MUSEU AFRO BRASIL, [200-].

8 MUSEU AFRO BRASIL. Acervo. [200-]. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.com.br/index_01.asp>. Acesso em: 20 jan. 2008.

FIGURA 11 - Museu Afro Brasil: Educador com alunos em visita orientada. Fonte: MUSEU AFRO BRASIL, [200-].

A partir destes três exemplos, pode se, então, acompanhar como a cultura afro-brasileira vem sendo tratada nas políticas de patrimônio no Brasil, em especial nos seus museus, podendo-se ver como o diálogo entre culturas se dá em um longo processo de avanços e retrocessos. Pelo visto, muito se fez até hoje, passando-se de uma visão que aproximava o universo afro-brasileiro do crime e da contravenção, para uma visão de museu que trata o elemento afro-brasileiro como componente da identidade – mutável e complexa – do próprio país. No entanto, há ainda muito a se fazer para que as políticas de patrimônio possam valorar, de forma equilibrada, as contribuições das diversas culturas que conformam o nosso País, sendo necessários, para tanto, novos mecanismos que possam responder ‘a diversidade de valores. Um trabalho contínuo de resgate e valorização é indispensável para a consolidação da auto-imagem de um cidadão consciente dos direitos e deveres de uma comunidade afro-descendente, da qual, afinal de contas, todos brasileiros fazemos parte.

Referências

CEAO - UFBA. *Museu Afro-brasileiro*. [200-]. Disponível em: <http://www.ceao.ufba.br/mafro/welcome.htm>. Acesso em: 12 jan. 2008.

FONSECA, Maria Cecília Londres (1996), Da modernização à participação. A política federal de preservação nos anos 70 e 80. In. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; MEC, n.24.

______________________ (2003), Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio*: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. [2008]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em: 12 jan. 2008.

MUSEU AFRO BRASIL. *Acervo*. [200-]. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.com.br/index_01.asp>. Acesso em: 20 jan. 2008.

POLÍCIA CIVIL DO *ESTADO DO RIO DE JANEIRO*. *Museu*. [200-]. Disponível em: <www.policiacivil.rj.gov.br>. Acesso em: 31 jul. 2008.

Leonor da Conceição Silva Ribeiro e Alves de Oliveira

Após a licenciatura em História da Arte (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), iniciou a sua colaboração no projecto do catálogo raisonné de Amadeo de Souza-Cardoso, levado a cabo por uma equipa do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, liderada por Helena de Freitas. Participou como responsável pelo levantamento bibliográfico e de exposições no catálogo da exposição Amadeo de Souza-Cardoso: Diálogo de Vanguardas (autora também das biografias dos artistas internacionais); Amadeo de Souza-Cardoso: Fotobiografia (vol. I do catálogo raisonné) e Catálogo raisonné de pintura (vol. II). Paralelamente, como bolseira de mestrado da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, preparou a sua dissertação sobre os Antecedentes do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves. Actualmente, também apoiada por uma bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, trabalha na sua tese de doutoramento, que se debruça sobre as Exposições de Artes Plásticas organizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1957 e 1961.

A I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (1957): balanço da arte portuguesa na transição para os anos 60 e primórdios de uma colecção institucional

Leonor da Conceição Silva Ribeiro e Alves de Oliveira

Resumo

Criada em 1956, a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) organizou, no ano seguinte, a I Exposição de Artes Plásticas, que propunha oferecer «uma visão panorâmica do estado actual das artes plásticas em Portugal, constituindo um verdadeiro inquérito destinado a esclarecer certos problemas».

Os artistas portugueses foram, então, chamados a submeter as suas obras a um júri de selecção que determinaria quais as peças a expor dentro das categorias de pintura, escultura desenho e gravura. Este processo começou por desencadear os protestos dos artistas excluídos, o que aponta, numa primeira análise, para a distinção, no meio artístico português, entre «artistas modernos» e «artistas académicos/ conservadores». No entanto, a Exposição de Artes Plásticas acabou por integrar artistas de novas e velhas gerações, contribuindo para um panorama heterogéneo e «contraditório» da arte portuguesa - os seus grandes prémios foram atribuídos a artistas já consagrados, com uma longa carreira artística.

Uma outra consequência da Exposição de Artes Plásticas prende-se com a aquisição por parte da FCG de obras em exposição, o que está na origem da constituição de uma colecção de arte moderna, mais tarde integrada no Centro de Arte Moderna.

Para além do contexto nacional, há que relacionar a Exposição de Artes Plásticas, a nível expositivo, com o contexto internacional da época, onde se revitalizavam ou nasciam novas bienais. A Exposição da FCG, que desde o início foi projectada para se repetir regularmente no futuro, representou um investimento inédito em matéria de organização e de premiação, tornando-se imediatamente numa referência para os artistas e os agentes culturais portugueses.

Palavras-chave: Balanço da Arte Portuguesa, Salões de Arte em Portugal, Bienais Internacionais, Coleccionismo Institucional

Abstract

The Calouste Gulbenkian Foundation organized in the following year of its creation the I Exposição de Artes Plásticas. This event, according to its catalogue, aimed at offering a perspective of the plastic arts' situation in Portugal so as to put forward some problems affecting this area.

Portuguese artists responded massively to the Foundation's invitation and submitted their pieces in the categories of painting, sculpture, drawing and print. Subsequently, a jury selected the works that were to be displayed in the Gulbenkian's exhibition. However, this process wasn't pacific, since the artists that were rejected by the jury protested against the selection made, pointing out to a clear distinction between «modern artists» and «academic/ conservative artists». Nevertheless, the Exposição de Artes Plásticas did integrate both «schools», constituting, thus, a heterogeneous and contradictory panorama of Portuguese art. In fact, the major prizes were given to renowned artists, with a long artistic career.

The acquisition of works of art by the Calouste Gulbenkian Foundation proved to be another significant consequence of the Exposição de Artes Plásticas, since these pieces originated a modern art collection that was, afterwards, integrated in Gulbenkian's Centro de Arte Moderna.

We can relate this exhibition to the international context as well, given the dynamics of that time concerning the revitalization and the birth of biennials. Gulbenkian's exhibition, which was from the beginning planned as a periodic event, introduced an extraordinary investment in the organization of exhibitions and in awarding prizes to Portuguese artists. This exhibition soon became a reference to the future displays organized in Portugal.

Keywords: A Perspective of Portuguese Art, Modern Art Salons in Portugal, International Biennials, Institutional Collecting

Em 1953, Calouste Gulbenkian estabelecia, no seu testamento, que a fundação com o seu nome implantar-se-ia em Lisboa. Criava, deste modo, nas palavras de Azeredo Perdigão, «uma fundação portuguesa [...] e instituía-a herdeira do remanescente da sua fortuna, em que figuravam todas as suas colecções de arte, fosse qual fosse o lugar em que, à morte do testador, se encontrassem»[1]. A constituição desta fundação tinha como objectivo primeiro reunir num só local as obras adquiridas pelo coleccionador, impedindo, assim, a sua dispersão. Mas, a esta finalidade acrescentava-se ainda a prossecução de fins educativos, artísticos e de beneficência. À morte de Calouste Gulbenkian em 1955, seguiu-se, então, a criação da fundação, em 1956. No entanto, surgiram alguns obstáculos à rápida reunião da colecção, sobretudo das obras que se encontravam em Paris, na residência de Gulbenkian na Avenue Iéna[2], e iniciou-se uma batalha legal movida por Nubar Gulbenkian, que não aceitou a distribuição da herança estabelecida pelo testamento do seu pai. Enquanto se tentava ultrapassar estas vicissitudes legais (que só seriam resolvidas em 1958), deu-se início à intervenção da recém-criada fundação nas áreas enunciadas pelo seu fundador.

Em retrospectiva, Azeredo Perdigão analisa a acção da FCG nas artes plásticas, durante os primeiros anos da sua existência, sob uma dupla perspectiva: apoio aos artistas e educação artística do público. «Mas, poucos serão os artistas que, na época que atravessamos, possam resistir ao desinteresse do público pela sua obra, pelo esforço e pelo sacrifício que foi necessário despender para a realizar. [...] A Fundação é convicta partidária de que, a par do auxílio directo aos artistas [...] deve promover, intensamente, cursos de iniciação e de divulgação, visitas guiadas aos nossos museus e monumentos, exposições colectivas, fixas ou itinerantes, [...] e todas as demais manifestações que contribuam para a educação estética do povo e para o desenvolvimento do gosto pela Arte, principiando pelas crianças». É nesta dupla missão, que a fundação atribuiu a si própria, que se inscreve a I Exposição de Artes Plásticas.

A documentação consultada até ao momento, não nos permitiu apurar quando terá surgido exactamente a ideia de realizar esta mostra. A sua organização, no entanto,

1 *Perdigão, José de Azeredo (1969), Calouste Gulbenkian coleccionador, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 213-214.*

2 *O governo francês proibiu inicialmente a transferência da colecção de Calouste Gulbenkian de Paris para Lisboa, apoiando-se na lei que declarava que «os objectos que apresentem um interesse nacional, de história ou de arte, não podem ser exportados sem autorização do Ministério da Educação, pertencendo aos Conservadores dos Museus de França classificar os objectos abrangidos no referido diploma» (in Perdigão, José de Azeredo (1955-1959), Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959, 1 (3), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 32). Intervieram neste processo o Ministério dos Negócios Estrangeiros de Portugal e a Embaixada portuguesa em Paris*

terá levado menos de um ano, dado que o serviço responsável, o Serviço de Museu e Belas-Artes, dirigido por Maria José de Mendonça, só foi criado em finais de 1956. O local escolhido para realizar a exposição foi a sede da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), que, segundo Maria José de Mendonça[3], necessitaria de obras para poder acolher o evento que a FCG pretendia realizar. O arranjo da sala e os equipamentos museográficos (que ficaram na posse da SNBA), e ainda o pagamento da despesa relativa a «alugueres não realizados»[4], exigido pela sociedade, custaram à Fundação o total de 156.371$00. A este valor, impressionante na altura, acrescentam-se as despesas, também inéditas, com publicidade (41.865$00) e com catálogos e impressão (285.889$00).

Esta renovação das salas da SNBA acentuou o contraste, que muitos apontaram, entre os salões que até então se organizavam no país e a «Exposição Gulbenkian». A Exposição de Artes Plásticas foi invulgarmente concorrida pelos artistas portugueses, aliciados sobretudo pelos prémios (num total de 315.000$00), e também pelas bolsas, que iam ser atribuídas paralelamente[5]. 551 artistas submeteram 2353 obras, das quais 255 foram seleccionadas, o que equivaleu a 148 artistas participantes. Para a selecção de obras foi constituído um júri, composto por Kevork Loris Essayan (genro de Calouste Gulbenkian), João Couto (director do Museu Nacional de Arte Antiga), Diogo de Macedo (director do Museu Nacional de Arte Contemporânea), Carlos Ramos (Director da Escola Superior de Belas Artes do Porto), Mário Tavares Chicó (professor de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa), Francisco Keil do Amaral (arquitecto) e Joaquim Sellés Paes (crítico de arte).

Tal como afirmava Azeredo Perdigão no catálogo da exposição, explicitando uma declaração de princípios da FCG no campo das artes plásticas, «a Fundação sòmente pretendeu contribuir para o desenvolvimento das artes em Portugal, e, por consequência, cooperar, activamente, com as instituições e as pessoas que têm a mesma preocupação ou a mesma finalidade, sem atender a escolas, facções ou

3 *Informação contida no documento relativo à «Organização dos serviços da exposição de artes plásticas», assinado por Maria José de Mendonça e datado de 22 de Outubro de 1957. Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.*

4 *Esta despesa (26.000$00), que indignou o presidente da FCG, dizia respeito à impossibilidade da SNBA alugar o salão para outros eventos, e, por isso, de garantir mais receitas, uma vez que a Exposição de Artes Plásticas ocupou permanentemente todas as salas disponíveis.*

5 *A FCG fez publicar nos jornais o anúncio da organização da exposição: «I- A Fundação Calouste Gulbenkian, no prosseguimento do seu programa de cultura artística, resolveu realizar uma Exposição de Artes Plásticas – pintura (óleo, aguarela e pastel), escultura, desenho e gravura para a eventual atribuição de prémios num total de Esc. 200.000$00, concessão de bolsas de estudo no país e no estrangeiro e aquisição de obras aos artistas expositores».*

correntes, e sem patrocinar, especialmente, umas em detrimento de outras»[6].
Esta imparcialidade, vai ser, ao contrário do que a Fundação pretendia, argumento para contestar a selecção de artistas para a Exposição de Artes Plásticas.
De facto, esta mostra estava aberta a quem quisesse participar, sem se, colocar à partida restrições, pois o objectivo final era: «proporcionar [...] uma visão panorâmica do estado actual das artes plásticas em Portugal, constituindo, assim, um verdadeiro inquérito destinado a esclarecer certos problemas»[7]. O trabalho do júri baseou-se, assim, na apreciação das obras submetidas, guiando-se por critérios de qualidade artística, que não deixam de integrar um nível considerável de subjectividade.
As escolhas, mas sobretudo as exclusões, suscitaram protestos, que foram ainda mais exacerbados pelo artigo de Diogo de Macedo, onde dava a entender (polemicamente) os seus «critérios»: «não podendo, por conseguinte, o acontecimento paralelo da arte sujeitar-se a conceitos e a modos de expressão de uma arte finda e em seu devido tempo acreditada [...] É tempo e mais que tempo, portanto, de perante os factos e a obra daqueles revolucionários fundadores e consequentes continuadores igualmente revolucionários [...] substituirmos sem qualquer inútil propósito destrutivo, as imitações da obra dos mestres passados, de Silva Porto ou Reis, de Malhoa ou Salgado, de naturalismo tornado académico por repetição de princípios extemporâneos [...] Sejamos do nosso tempo, com orgulho dos artistas de hoje, igual ao que nossos avós tiveram nos da sua época»[8].
A Exposição de Artes Plásticas inaugurava, assim, a 7 de Dezembro, já envolta em polémica, protagonizada sobretudo pelo Grupo de Artistas Portugueses, que viu a maioria dos seus associados «recusados» pelo júri de selecção[9]. Este grupo, que integrava membros dirigentes da SNBA, foi secundado por alguns artigos que apontavam para o conflito entre duas concepções artísticas e a preferência dada a uma delas, contrariando o que a FCG advogava no catálogo da exposição.
Num longo artigo publicado pela *Brotéria*, o padre Agostinho Veloso manifesta uma visão da arte, que, pela sua ligação à religiosidade cristã e à realidade antropológica, pode reproduzir o entendimento dominante das artes plásticas em Portugal: «a

6 *[Introdução], exposição de artes plásticas (1957), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.*

7 *Ibidem.*

8 *Macedo, Diogo de (4 Dez. 1957) "Peço a palavra. A propósito da Exposição Gulbenkian", Diário Popular, pp. 1 e 6.*

9 *Estes artistas organizariam, em Janeiro de 1958, a exposição das «Obras recusadas na exposição da Fundação Calouste Gulbenkian: exposição de artes plásticas», que teve lugar na SNBA e que contou com o apoio da FCG.*

atribuição do nome de arte, neste superior sentido de expressão artificial de beleza inspirada no real, parece-me francamente abusiva, quando se trata de uma coisa impossível de denominar. [...] fazer arte é imitar o acto criador, por meio de réplicas artificiais (feitas pela arte) à beleza natural, no que nela há de encarnação, ou de pensamento divino realizado [...] De facto, o que se verifica, tanto nos abortos plásticos da anti-arte [...] é o corte radical com o real e com o passado, isto é, com a beleza ôntica e com a técnica, o que tira todo o sentido, tanto à modernidade autêntica, como à verdadeira evolução, nessa coisa tão difícil de classificar, e que só abusivamente andam aí a enfeitar com o nome de arte»[10].

Numa carta dirigida a Azeredo Perdigão por Félix Bermudes, afirma-se que a «arte portuguesa saiu diminuida daquele certame, destinado a enaltecê-la, porque uma parte do público [...] pôde persuadir-se de que os artistas nacionais não sabem engendrar senão aquilo»[11].

Se se critica, por um lado, o facto do júri ter dado preferência aos artistas modernistas, em detrimento dos seguidores do naturalismo e dos grandes mestres portugueses, por outro lado, também se aponta as consequências negativas de se reunir nas mesmas salas artistas de gerações e de concepções artísticas diferentes. De facto, a impressão geral deixada pela exposição prende-se com a impossibilidade de retirar do conjunto das obras expostas uma visão unitária da arte portuguesa de então.

Um artigo anónimo publicado no *Diário Popular*[12], aponta para as consequências negativas da associação entre académicos e modernos: «a conjugação de ambas [as tendências] não podia deixar de ser precária, como se verificou, desorientando o publico na sua educação estética [...] enquanto para o cartaz serviram as obras de tendências modernistas, a atribuição dos prémios fez-se na sua maioria quase absoluta á pintura clássica [...] o incentivo aos jovens anunciado se traduziu na distribuição de prémios a artistas com mais de 65 anos».

Também na escolha dos artistas premiados a Fundação procurou ser consensual, tendo atribuído os grandes prémios a Eduardo Viana (pintura) e a Barata Feyo (escultura), artistas consagrados, identificados com o modernismo já assimilado do início do século XX. Por estes mesmos critérios foram premiados Dordio Gomes, Abel Manta, Júlio Resende e Guilherme Camarinha (pintura); António Duarte,

10 *VELOSO, Agostinho (Fev. 1958), "Belas-Artes e Malas-Artes", Brotéria, 2 (LXVI), pp. 149-178.*

11 *Carta de Félix Bermudes, dirigida a Azeredo Perdigão, datada de 25 de Dezembro de 1957.*

12 *"Um pintor" (3 Jan. 1958), "Alvitra-se que todas as obras recusadas na Exposição Gulbenkian (e não só as do Grupo dos Artistas Portugueses) deveriam figurar no novo certame da S.N.B.A", Diário Popular, p. 6.*

Joaquim Correia e Jorge Vieira (escultura); Bernardo Marques (aguarela). António Areal (desenho) e Teresa de Sousa (gravura), com 23 e 29 anos respectivamente, foram as excepções a esta selecção de prémios, que não deixou, portanto, de distinguir duas promessas de futuro das artes plásticas. A presença da categoria de gravura nesta exposição promove também uma linha de trabalho que vai ter particular relevância nos anos 60 e 70, quando os artistas assentam a sua produção na exploração de *media* até então secundarizados face à pintura e à escultura. A fotografia, que tinha também em Portugal uma dinâmica multímoda e experimental, não foi, no entanto, contemplada na mostra da FCG.

O júri de premiação (Kevork Loris Essayan, Reynaldo dos Santos, Diogo de Macedo, Carlos Ramos, Lino António e Joaquim Sellés Paes) decidiu também atribuir um prémio extra-concurso às telas conceptuais de Almada Negreiros. Sophia de Mello Breyner, sublinhando a falta de unidade da exposição, considera que «é profundamente justo o facto dos quadros de Almada terem sido premiados "extra-concurso", porque de certo modo estão noutro plano do que o resto da exposição. Não é já o plano da existência mas sim o plano da essência, da regra absoluta e abstracta. Por isso tive a impressão de que eles presidiam a toda a exposição»[13].

Provocando escândalo na SNBA, não só durante a Exposição de Artes Plásticas, mas também durante uma conferência no mesmo local, as pinturas de Almada marcam uma nova etapa na sua obra, associando o raciocínio matemático à produção pictórica. Traduzem sobretudo uma pesquisa que não se encontra na linhagem de formulações anteriores, mas decorre de uma análise realizada no interior da própria pintura, procurando, através de elementos puramente pictóricos e do estudo das proporções ideais (relação 9/10) traduzir na tela os conceitos de harmonia e equilíbrio. A presença mais radical na Exposição é, afinal, a de um artista de 64 anos, que se mostrou quase sempre inconformado com a sua própria produção, que foi, por isso, atravessando fases diversas.

Mas também Marcelino Vespeira, artista conotado com o Surrealismo, adoptou um abstraccionismo feito de zonas cromáticas bem delimitadas. Almada e Vespeira são excepções neste campo, pois é nos artistas mais jovens que a via abstractizante predomina, ora submetida a uma geometrização flexível (Cruz de Carvalho, Teresa Sousa), ora regida por campos de cor (René Bertholo, Menez, Albertina Mantua). As obras de José Escada e de João Vieira, ou de Júlio Resende, levam-nos, no entanto, a equacionar uma outra via, que foge à disciplina abstracta, ligando-se, pelo preenchimento inusitado da tela com «organismos» cromáticos,

13 *Andresen, Sophia de Mello Breyner (9 Jan. 1958), "Modernidade e tradição na Exposição Gulbenkian", Diário Popular. Quinta-feira à tarde, 57, pp. 4 e 6.*

ao «informalismo». Na pintura de Jorge de Oliveira, estamos, contudo, perante um gestualismo dramático, que impõe ritmos cromáticos. No entanto, também a pintura figurativa, tem na exposição, formulações interessantes, sustentadas por um tratamento sólido das formas: Carlos Calvet, Rui Filipe e João Hogan.
Na secção da escultura, onde predominavam os bustos, Jorge Vieira, João Artur, João Cutileiro, Arlindo Rocha e António Duarte destacam-se pela frescura formal das suas obras, trabalhando a partir das potencialidades plásticas dos materiais.
No desenho e na gravura estão presentes os mesmos pressupostos da pintura, tendo-se destacado, na primeira área, a composição «barroca» surrealizante de António Areal.
Estas são as linhas de trabalho mais interessantes que é possível retirar da Exposição da FCG, que, porém, integrando-as junto de produções ligadas à tradição naturalista ou do modernismo do início do século, serviram apenas para complementar o balanço que a patrona de uns e de outros procurou levar a cabo.
Os jovens artistas estavam já, no entanto, a ter projecção através de uma exposição organizada pela Galeria de Março (*Prémio da Jovem Pintura*, 1953), que estava também a divulgar a corrente abstracta: exposição de guaches de Vieira da Silva e exposição de Edgar Pillet, 1953; *I Salão de Arte Abstracta*, 1954.
Em 1956 realizou-se na SNBA o *I Salão dos Artistas de Hoje*, que foi bem acolhido pela crítica. José-Augusto França comenta, num artigo, a propósito deste evento: «salão "moderno", percorrido pelos diversos caminhos da "arte moderna" entre nós, desde os realistas aos abstractos, sobre o seu carácter "moderno" se deve insistir – que só desse modo um salão tem serventia, para os artistas, para o esclarecimento do público e para a sua cultura. […] Os "Artistas de Hoje" apresentaram-se como satisfação de uma necessidade […] e como exemplo de uma tentativa de coerência estética, dentro das suas condições de exposição geral. E propuseram também, como exemplar, um critério de admissão de obras e da sua premiação […] que consistiu na discussão de todas as obras apresentadas pelos artistas integrados na desejada coerência do Salão […]»[14].
Ao acolher a participação de diferentes gerações de artistas apresentando, regra geral, propostas plásticas de qualidade, a Exposição distingue-se também dos salões que haviam sido até então promovidos pelas principais entidades artísticas em Portugal: o Secretariado Nacional da Informação (SNI), cujas exposições foram sendo abandonadas pelos artistas mais jovens pela sua conotação com o regime político; e a SNBA, que, apesar de acolher eventos de relevância no panorama

14 França, José-Augusto (12 Set. 1957), "Notas e lembranças – N.º 2", Diário de Notícias, pp. 7-8.

artístico, mantinha salões que serviam há décadas uma pintura tardo-naturalista de cunho nacionalista que dominava a própria direcção da Sociedade e o Grupo de Artistas Portugueses. Abel Manta desejava, por isso, que a Exposição da Gulbenkian tivesse consequências na SNBA: «pode ser que a Sociedade de Belas-Artes (nosso unico lar de artistas) mude de rumo, porque aquilo tem [...] um tal ar bafiento de pensão de família [...] Os valores (que os há) não se distinguem naquelas feiras; não se vêem, porque, emaranhando com os amadores (que são quem mais enche aquelas paredes, e quase todos forjados nas caves do edifício) ficam iguais, não se distinguem! As mesmas receitas, os mesmos processos velhos e rélhos, os mesmos maneirismos!»[15].

Este panorama, que inclui ainda a escassez de espaços expositivos em todo o país, fundamenta também a criação, por parte da FCG, de um acontecimento expositivo periódico de divulgação da arte portuguesa. Desde o início que a I Exposição de Artes Plásticas foi pensada como a primeira edição de uma mostra que se prolongaria no futuro. O modelo para esta mostra seriam, não os salões do SNI ou da SNBA, mas as bienais internacionais de Veneza e de São Paulo, como comprovam vários documentos dos arquivos do Serviço de Belas-Artes, sobretudo relativos à II Exposição (1961). Nestas bienais eram também acolhidos, mas noutras condições expositivas, velhas e novas gerações de artistas, e os prémios serviam de reconhecimento da obra de artistas consagrados. Sendo de carácter internacional, a selecção de artistas recaía sobre os países representados. Portugal apresentou na Bienal de São Paulo (única bienal em que participou nos anos 50), em 1955, Eduardo Viana, Abel Manta, Dordio Gomes e Carlos Botelho (curiosamente alguns dos prémios atribuídos na secção de pintura na Exposição de Belas-Artes). Em 1957, a representação portuguesa foi constituída por artistas da nova geração: João Hogan, José Júlio, Júlio Resende, Vespeira, Nikias Skapinakis, Fernando Azevedo, Fernando Lanhas e Joaquim Rodrigo[16]. Neste ano destacaram-se, na bienal brasileira, os surrealistas René Magritte, Paul Delvaux e Marc Chagall, tendo o grande prémio sido atribuído a Giorgio Morandi[17].

Na Exposição de Artes Plásticas, contudo, as únicas participações estrangeiras corresponderam à vinda de Roland Penrose (presidente do Instituto de Artes

15 *Manta, Abel (9 Jan. 1958), Diário Popular. Quinta-feira à tarde, 57, p. 6.*

16 *Os quatro primeiros artistas participaram na Exposição de Artes Plásticas de 1957. Os restantes artistas participarão na sua segunda edição, em 1961.*

17 *Uma outra tendência estava a definir-se no âmbito das bienais internacionais. A partir 1959 a recém-criada Bienal de Paris e a Documenta de Kassel concentraram a sua actividade na divulgação das tendências artísticas decorrentes do pós-guerra. No caso da bienal francesa, trata-se de criar um contraponto às bienais de Veneza e de São Paulo, ao distinguir apenas artistas jovens.*

Contemporâneas de Londres) e de Bernard Dorival (conservador do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris), que apresentaram duas conferências sobre arte moderna que aumentaram a polémica em torno do evento promovido pela FCG. De resto, como reconhece Azeredo Perdigão no seu relatório, era «prematuro dar à referida exposição carácter internacional, anàlogamente ao que se passa, por exemplo, com as Bienais de Veneza e de São Paulo. Empreendimentos dessa natureza, designadamente quando há precedentes que já desfrutam largo crédito, carecem, antes de tentados, de uma longa preparação». A II Exposição de Artes Plásticas, aconteceria, portanto, nos mesmos moldes, salvo a introdução da categoria de arquitectura. Quer a nova Fundação quer o país ainda não estavam preparados para acolher propostas que escapavam às suas referências artísticas e culturais.

Para além dos prémios, que o SNI e a SNBA também atribuíam, mas em valores mais reduzidos, a Exposição de Artes Plásticas estimulou uma outra forma de auxílio aos artistas – a aquisição de obras. Antes da inauguração da exposição a FCG divulgou a sua lista de aquisições, ficando as restantes obras disponíveis para compra por privados ou instituições públicas[18]. Também neste campo a Fundação revelou-se eclética, dominando, contudo as obras figurativas, com as excepções das telas de Vespeira e de Almada Negreiros[19], e os artistas com algum reconhecimento no panorama artístico português (Emmérico Nunes, Manuel Bentes, Hansi Staël, Milly Possoz, Jorge Barradas). Das obras premiadas, as únicas que foram adquiridas, exceptuando as pinturas de Almada, foi o desenho de António Areal e a escultura de António Duarte. Muitos historiadores reconhecem que a Exposição de Artes Plásticas estimulou nas classes mais favorecidas a aquisição de obras de arte, o que contribuiu para o desenvolvimento mais sustentável do mercado de arte em Portugal.

Outra questão a que a FCG era também sensível relacionava-se com o depauperamento e desactualização das colecções dos museus portugueses. Na documentação consultada encontramos propostas de aquisição de obras pelo Estado. Mas a política de aquisições da Fundação visava também resolver o problema das colecções públicas: esta instituição propunha-se, no texto do catálogo, «adquirir algumas das pinturas, esculturas, desenhos e gravuras expostas (...) a

18 Os preços de cada obra encontravam-se indicados numa folha destacável do catálogo da exposição.

19 Apesar de estar comprovada a presença na colecção do Centro de Arte Moderna da FCG das obras extra-concurso de Almada, a documentação consultada não indica a sua aquisição por parte da FCG, nem a recomendação de compra pelo Júri de Aquisições.

melhorar determinadas colecções públicas, menos ricas em arte contemporânea, pelo depósito de trabalhos assim adquiridos»[20]. Outro objectivo que estava por detrás da compra de obras pela FCG, e que só mais tarde foi equacionado, era a realização de exposições itinerantes de divulgação da arte portuguesa: «[a FCG] tem adquirido, sim, alguns trabalhos de artistas portugueses contemporâneos, com o desígnio de formar um núcleo de obras de arte que lhe permita, na primeira oportunidade, organizar, no País e no quadro das suas iniciativas em favor da cultura popular, exposições itinerantes». Trata-se, mais uma vez, de educar os portugueses e de formar públicos para a arte.

Nos textos da época assinados por Azeredo Perdigão, ou emanados da FCG, não encontramos referência à constituição de um museu com as obras de arte que a Fundação começou a adquirir a partir da Exposição de Artes Plásticas. No entanto, tendo em conta as palavras do Presidente da Fundação aquando da abertura do Centro de Arte Moderna, em 1983, depreendemos que esse era um objectivo há muito adiado: «criada a Fundação, imediatamente se suscitou, aos responsáveis pelos seus destinos, a necessidade de criar um Museu de Arte Moderna tendo anexo um Centro de Informação e de Investigação»[21].

Para este atraso de quase trinta anos terão contribuído, não só questões de cariz económico e burocrático, mas também um certo distanciamento relativamente à arte moderna. É possível apontar a existência de duas «facções» no Conselho de Administração da FCG, uma ligada ao regime e por isso conservadora e reaccionária, outra, que podemos associar a Azeredo Perdigão (que se ligara na sua juventude ao meio intelectual e artístico modernista e que participou na criação da *Seara Nova*) mais aberta a modelos culturais e artísticos novos. Também nos directores de serviços da FCG notavam-se orientações artísticas distintas, o que levou a uma «diversidade programática»: «Artur Nobre de Gusmão, mais conservador, que se confrontava com a oposição artística de José-Augusto França – director da Colóquio/ Artes a partir de 1971 – e com a orientação moderna de José Sommer Ribeiro»[22].

No momento da realização da Exposição de Artes Plásticas, primeiro acto público de relevo da FCG, esta estava a definir o seu papel no panorama artístico português.

20 *[Introdução]. exposição de artes plásticas (1957), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.*

21 *Perdigão, José de Azeredo (1983), Centro de Arte Moderna, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.*

22 *Ribeiro, António Pinto (2007) "Arte. Um ministério das artes: das belas-artes, das exposições, dos subsídios, do teatro, do cinema e das bolsas", Fundação Calouste Gulbenkian: cinquenta anos, 1956-2006, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 330-331.*

O acolhimento e promoção de novas propostas artísticas, declarada por Azeredo Perdigão em 1958 no Porto[23], foram sempre contrabalançados pela necessidade de proteger memórias e produções artísticas anteriores. De facto, na exposição permanente do Centro de Arte Moderna dominava a arte modernista do início do século XX, privilegiada por razões de conservação e para evitar a sua dispersão. A FCG assumiu, portanto, desde o início, um compromisso com o passado, o presente e o futuro, no qual as exposições assumem o papel de divulgar e sensibilizar, mas também de construir a imagem da própria Fundação, que procura ser modelo consensual, ao mesmo tempo conservador e vanguardista.

23 *Perdigão, José de Azeredo (1959) Discurso proferido pelo Ex.mo Senhor Dr. José de Azeredo Perdigão no Ateneu Comercial do Porto, Porto, [s.n.], 1959 (Porto, Costa Carregal, 1959).*

Referências

Andresen, Sophia de Mello Breyner (9 Jan. 1958), "Modernidade e tradição na Exposição Gulbenkian", *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde, 57, pp. 4 e 6.

Exposição de artes plásticas (1957), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

França, José-Augusto (12 Set. 1957), "Notas e lembranças – N.º 2", *Diário de Notícias*, pp. 7-8.

Macedo, Diogo de (4 Dez. 1957) "Peço a palavra. A propósito da Exposição Gulbenkian", *Diário Popular*, pp. 1 e 6.

Manta, Abel (9 Jan. 1958), *Diário Popular*. Quinta-feira à tarde, 57, p. 6.

Perdigão, José de Azeredo (1959) *Discurso proferido pelo Ex.mo Senhor Dr. José de Azeredo Perdigão no Ateneu Comercial do Porto*, Porto, [s.n.], 1959 (Porto, Costa Carregal, 1959).

Perdigão, José de Azeredo (1955-1959), *Relatório do Presidente: 20 de Julho de 1955 – 31 de Dezembro de 1959*, vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Perdigão, José de Azeredo (1969), *Calouste Gulbenkian coleccionador*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Perdigão, José de Azeredo (1983), *Centro de Arte Moderna*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Ribeiro, António Pinto (2007) "Arte. Um ministério das artes: das belas-artes, das exposições, dos subsídios, do teatro, do cinema e das bolsas", *Fundação Calouste Gulbenkian: cinquenta anos, 1956-2006*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

VELOSO, Agostinho (Fev. 1958), "Belas-Artes e Malas-Artes", *Brotéria*, 2 (LXVI), pp. 149-178.

"Um pintor" (3 Jan. 1958), "Alvitra-se que todas as obras recusadas na Exposição Gulbenkian (e não só as do Grupo dos Artistas Portugueses) deveriam figurar no novo certame da S.N.B.A", *Diário Popular*, p. 6.

Lorena Sancho Querol

Licenciada en Bellas Artes y especializada en conservación y restauración de pintura por la Universidad Complutense de Madrid. Máster en Museología Social en la Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, con la tesis de postgrado "La función social del Patrimonio Marítimo portugués". Coordinadora del Departamento de Conservación de Patrimonio Cultural de la Santa Casa da Misericórdia de Sintra entre 1997 y 2007; colaboradora del Departamento de Patrimonio del Museu de Marinha de Lisboa entre 2001 y 2007 en calidad de conservadora y museóloga, habiendo creado y coordinado el Projecto de Conservação das Galeotas Reais entre otros. Actualmente, docente responsable de las disciplinas de Patrimonio Cultural en el UNIDCOM–IADE, Creative University y en museos portugueses como el Museu da Presidência da República. Simultaneamente ejerce la investigación en la Universidade Lusófona donde desarrolla su tesis doctoral en Museología sobre "El Patrimonio Cultural Inmaterial y la Sociomuseología: un estudio sobre inventarios" en el contexto de un proyecto europeo de desarrollo socio-cultural que responde al nombre de "Celebração da Cultura Costeira". Sus publicaciones se encuadran fundamentalmente en el área de la Museología, centrándose en cuestiones como la organización, gestión y uso social de las colecciones museológicas, o en la relación entre el museo y el concepto contemporáneo de patrimonio cultural, desde la óptica de su construcción social.

MUSEALIZANDO EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

Lorena Sancho Querol*

Resumen

A partir del concepto de Patrimonio Cultural y del proceso de transformación que está sufriendo desde finales del siglo XX hacia una lenta pero fundamental construcción social, se aborda la relación entre los aspectos materiales e inmateriales de la cultura. Se cuestiona además el sentido, lugar y razón de ser que todo ello tiene cuando miramos en dirección al futuro desde el museo y su papel educador, a través de una función museológica fundamental: el inventario. A partir de aquí y tomando como referencia el compromiso asumido con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial nos acercamos a la realidad cotidiana de los museos portugueses. El objetivo: poder identificar las herramientas que, desde el inventario, nos permitan trabajar con las dos caras de la cultura patrimonial. La principal conclusión a la que se llega es que, para musealizar el patrimonio inmaterial, es necesario salir al exterior y trabajar en equipo con los actores locales, con su ayuda, conocimientos y experiencias.

Palabras Clave: Patrimonio Cultural Inmaterial, Inventario, Construcción Social, Actores Sociales, Territorio

Abstract

Having the concept of Cultural Heritage and its transformation process throughout the XX century toward a slow but essential social transformation, we address the relation between the tangible and intangible aspects of Culture. Moreover we question its meaning, place and reason, looking to the future of the Museum and its educational role through a fundamental museology tool: the Inventory.

Having this and the commitment with the *Convention for safeguarding of Intangible Cultural Heritage*, we draw an approach to the Portuguese Museums daily reality.

The objective is to identify the tools that allow us to work with the duality of cultural heritage – tangible /intangible.

The resulting conclusion is that in order to study Intangible Heritage for museology purposes you need to deal directly with the local stakeholder, learning from their knowledge and experience.

Keywords: Intangible Cultural Heritage, Inventory, Social Construction, Social Actors, Territory

* *Investigação realizada no âmbito do Projecto Celebração da Cultura Costeira, promovido pela Mútua dos Pescadores, financiado pelo EEAGrants – Mecanismo Financeiro do Espaço Económico Europeu (2004-2009) – e co-financiado pela Câmara Municipal de Sines.*

1. Introducción

Desde el 2007 estoy desarrollando mi tesis doctoral en museología bajo la inspiración de un proyecto que responde al nombre de *Celebração da Cultura Costeira*. Este proyecto opera en el área de la investigación con desarrollo social y cultural para, en co-autoría con los actores sociales locales, proceder al inventario de una parte del patrimonio fluvio-marítimo portugués que se encuentra en vías de transformación o extinción y, consecuentemente, a su divulgación y a lo que podríamos considerar, las primeras medidas de salvaguardia.
A partir de esta experiencia pretendo analizar la situación actual del inventario como práctica museológica, con frecuencia subestimada, y cuyo potencial se revela extraordinario cuando hablamos del museo como escenario de democratización de la memoria y lugar de transformación social.
En este contexto me ha parecido especialmente interesante, por ser un territorio en cierta forma desconocido, y también porque en un corto espacio de tiempo deberá responder a los principales objetivos definidos por la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, proclamada por la UNESCO en 2003, analizar lo que considero tres componentes fundamentales de esta función museológica. En primer lugar lo que he denominado «circuito de inventario», que no es más que el trayecto que los bienes culturales recorren desde su lugar de origen y a lo largo del proceso de patrimonialización, hasta asumir plenamente su estatus museológico. En segundo lugar, la figura del *inventariante* para poder analizar su perfil, los métodos de trabajo que utiliza, los resultados hasta ahora obtenidos, y también sus críticas, opiniones y sugerencias con relación a esta función y a su lugar en el cotidiano museológico. En tercer lugar, los sistemas de información utilizados para organizar y gestionar la información relacionada con la documentación que resulta del estudio de los bienes patrimoniales que se encuentran en nuestros museos.

2. El patrimonio cultural desde el pensamiento contemporáneo

En primer lugar quisiera referirme a algunos de los últimos cambios que se han producido en el mundo de la teoría sobre los bienes culturales en las décadas recientes.
Para hablar de cultura, y concretamente de sus manifestaciones patrimonializadas, es decir, del Patrimonio Cultural, me remontaré al año 1982 por ser el momento en el que, en el contexto de la Declaración de México, se define por primera vez la dimensión patrimonial de la cultura como "la totalidad de las características distintivas, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales de una sociedad

o un grupo social" (Sicard, 2008:23). Por primera vez, la UNESCO incluía explícitamente en el contexto patrimonial los modos de vida, los derechos fundamentales de las personas así como su sistema de valores, tradiciones y creencias. En consonancia, ese mismo año, en el contexto de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT) se reconocería la creciente importancia de lo que, posteriormente, hemos pasado a considerar como el lado inmaterial del Patrimonio Cultural.

En 1989, la Conferencia General de la UNESCO adoptaría la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultural Tradicional y Popular. En ella se subraya la necesidad de sensibilizar a la población sobre la importancia de la cultura tradicional y popular como elemento de identidad. Este concepto volverá a aparecer una década después, en 1999, de la mano de la UNESCO y de la *Smithsonian Institution*, en la Conferencia Internacional que tuvo lugar en Washington, tomándose conciencia de la necesaria cooperación internacional para la salvaguarda de este tipo de bienes intangibles.

Poco a poco vemos reforzarse así el concepto de cultura con proyección democrática y como expresión de la identidad de un pueblo, para el que las contribuciones de la diversidad cultural y de la identidad juegan un papel definitivo.

En un trayecto paralelo, el concepto de Patrimonio Cultural se verá igualmente afectado por la convivencia con estas dos protagonistas ganando una dimensión que, además de histórica, es social, inclusiva, y sobre todo, atenta al cambio. Carrera Díaz (2005:17) nos recuerda que será a partir de los años 50 cuando se pone por primera vez en cuestión el valor de los objetos en sí mismos, sacando a la luz la importancia de su carga simbólica como testimonio de la cultura.

Se escuchan así los primeros susurros sobre la imposibilidad de entender el sentido del Patrimonio «material» sin considerar al mismo tiempo su componente «inmaterial» o conjunto de valores que le son inherentes y que "dan sentido e importancia a esos bienes como referentes de una cultura determinada" (o.c.17).

En torno a la década de 60, en consonancia con la revolución tecnológica y social posterior a la II guerra mundial, se lograría un nuevo triunfo en el campo patrimonial, a través de la elaboración de constituciones y legislaciones europeas en las que resulta evidente la intención de reconocer y reglamentar la tutela y custodia de los elementos culturales como bienes colectivos.

Hacia mediados de los años 90, el hasta entonces conocido como *Patrimonio Artístico* o *Histórico-artístico*, como fruto de las sucesivas transformaciones ideológicas, pasará a ser denominado *Patrimonio Cultural*, precisamente por el hecho de "democratizarse su contenido y los sujetos que lo definen" (o.c.17). y de colocarse este objetivo como algo prioritario para las políticas culturales.

Poco a poco la definición de Patrimonio Cultural empieza a hacer hincapié en la diversidad social a la que nos referíamos y también en el importante, aunque complicado, proceso de democratización de la memoria, en el que el museo juega un papel fundamental.
En el 2003 es aprobada por la UNESCO la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. Este documento nos ofrece una contribución innovadora al reconocer "la necesidad de preservar y promocionar la transmisión de un tipo de manifestaciones culturales que hasta ahora no se habían beneficiado de un marco jurídico y programático tan amplio" (Brugman 2005: 56). Hablamos de los conocimientos, saberes y técnicas que los actores locales heredan, recrean, practican y, con ello, mantienen, y que constituyen la cara viva del Patrimonio Cultural o lo que seria lo mismo, el patrimonio inmaterial asociado a una determinada cultura. Estos bienes inmateriales, sus protagonistas y el trabajo de construcción de este nuevo concepto, nos permiten dar pie a un patrimonio que solo puede ganar sentido a través de una construcción social y de la mano de un equipo donde, tan importantes son los especialistas del patrimonio como sus creadores, mantenedores y transmisores en cada lugar.
El nuevo concepto de patrimonio inmaterial parece hablarnos de un reencuentro entre objeto y sujeto. Las políticas de intervención para él creadas, como es el caso del Decreto-ley 139/2009 –publicado el 15 de Junio en el *Diário da República* portugués-, toman como punto de partida su significado colectivo y su valor simbólico, considerándolos herramientas fundamentales que dan forma a la memoria colectiva.

3. Museos, inventarios y formas de patrimonialización

Conceptos como este traen consigo la posibilidad de reformular los principios que alimentan la misión social de nuestros museos y, con ello, la gestión del cotidiano museológico, con el objetivo de construir la cultura de una forma participativa con los diversos actores que de ella forman parte: los internos y los externos al museo.
Esta nueva perspectiva ha generado interesantes procesos de construcción y re-construcción de identidades, de continuidad patrimonial y, sobre todo, de patrimonialización: un proceso para el que el museo y sus diferentes agentes sociales jugamos un papel básico, al permitirnos llevar a la práctica la idea democrática de patrimonio, de memoria y de territorio. Sin embargo, también nos ha obligado a repensar y a reformular otros procesos ya existentes como es el caso del inventario, llevándonos a cuestionarnos hasta qué punto una colección se alimenta de la ausencia o vive de ella, constituyendo su principal razón de ser (Moutu, 2007: 110).

En este contexto, donde lo material y lo inmaterial pierden sentido cuando los distanciamos, o cuando uno de ellos, el más susceptible al cambio, es relegado a un olvido que con el tiempo dejará marcas imborrables, analizar una función como la del inventario significa examinar la relación que los museos tienen con la sociedad en la que se insertan y, con ello, el papel que están llamados a realizar para satisfacer sus necesidades culturales y patrimoniales.
Elemento común y central tanto en el contexto de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, como en el caso del Decreto-Ley 139/2009, el inventario es una función museológica que constituye el punto de partida que permitirá el adecuado desarrollo de las restantes funciones de esta institución. Pero además, constituye un puente fundamental entre quien produce el patrimonio, quien lo estudia y lo difunde, y quien lo consume, en forma de conocimiento no formal en constante transformación.
En este sentido, Pais de Brito (2006: 49) nos recuerda que la hegemonía del objeto no solo marca la manera en la que el museo se construye y se piensa, sino también la formación de sus técnicos, su organización interna y con ello los inventarios y las distintas opciones de mostrar la realidad que se producirán a partir de ahí.

4. Estudiando el inventario de Patrimonio Cultural en los museos portugueses

Con el análisis de los tres componentes que referí al principio del texto y que dan forma al inventario museológico, he podido identificar algunas situaciones que me parecen interesantes y que referiré a continuación.
Para este estudio han sido seleccionados un total de ocho museos según un conjunto de criterios específicos, con el objetivo de crear lo que podríamos considerar una muestra de instituciones lo mas completa posible en lo que a las tutelas, los patrimonios y sus problemáticas específicas de refiere. Los museos abordados han sido: el *Museu Nacional de História Natural*, el *Museu das Comunicações*, el *Museu Nacional de Arqueologia*, el *Museu do Mar Rei D. Carlos*, el *Museu da Electricidade* y el *Museu da Farmácia*. Han sido igualmente incluidas dos instituciones con el objetivo de poder analizar el funcionamiento del inventario en dos contextos específicos relacionados con la función social de una institución de esta naturaleza: el *Museu Nacional do Traje e da Moda,* donde están siendo analizados los mismos temas en el contexto de la preparación de una exposición («Trajes Reais, Rainha D. Amélia e D. Manuel II», 2007/09); el *Museu de Lanifícios*, donde serán analizados circuito y actores en un caso de estudio de patrimonio inmaterial (proyecto «Rota da Lã – Translana», 2003-08).
Entre los resultado hasta ahora obtenidos y en primer lugar, he de señalar que son

realmente raros los casos en los que he podido encontrar profesionales dedicados al inventario con una carga horaria reconocida y específicamente asignada para ello (inventariar nuevos bienes, actualizar y completar inventarios existentes, desarrollar trabajos de documentación, valorización y sensibilización en conjunto con otros departamentos del museo para proceder al estudio de las manifestaciones de patrimonio inmaterial relacionadas con los diversos tipos de patrimonio locales o que se encuentran en el museo...). Como consecuencia he podido observar que:

* con frecuencia predominan los inventarios en vías de realización, y donde los datos utilizados continúan siendo reducidos y reduccionistas, a la vez que colocan la información relacionada con el componente inmaterial en un segundo plano, lo que unido a las frágiles condiciones de trabajo observadas, acaba por dar lugar a numerosas situaciones en las que esta parte del inventario nunca llega a realizarse;
* raramente se contacta con los productores/conocedores de los patrimonios locales para, con su ayuda, elaborar determinadas partes fundamentales del inventario;
* los campos que exigen una investigación profunda y estructurada suelen ser relegados a segundo plano por falta de tiempo y, consecuentemente, condenados al olvido.

Una segunda cuestión es que, en el lugar del/la *invetariante,* he encontrado personas con formación diversa, pero raramente relacionada con un área como esta y, sobre todo, con condiciones formales y profesionales que permitan realizar un trabajo con calidad. En este sentido me parece importante recordar que, según el Manual de las Profesiones Museológicas (ICTOP, 2008, pgs. 5 y 12) el Responsable del Inventario, debería tener una formación inicial de grado universitario con una especialización relacionada con el tipo de colección de la que es responsable, debiendo además poseer conocimientos sobre métodos de inventario, en lengua inglesa y en el dominio de las herramientas informáticas relacionadas con esta función.

Por último, he observado que, entre los sistemas de información utilizados, son pocos los casos en los que la documentación ahí contenida se encuentra a disposición del público y de profesionales de otros museos.

5. Caminando hacia la musealización del PCI

Tras los primeros resultados y ante la nueva dinámica cultural defendida por la UNESCO, surge la necesidad de poner en práctica dos medidas fundamentales que se encuentran directamente relacionadas con las funciones del museo contemporáneo y, más concretamente, con la que nos ocupa. Se trata de:

a) La ampliación de la función de inventario, incluyendo la documentación de la vertiente inmaterial de cada uno de los bienes que se encuentran en nuestros museos a través del registro y del estudio en el propio acto de incorporación del bien, y a partir de ahí, mediante un seguimiento regular de su evolución.

Ampliar el inventario para poder responder al concepto de patrimonio que nos ha traído el siglo XXI, significa iniciar un trabajo profundo y pormenorizado con aquellas personas que han producido o producen los diversos tipos de bienes patrimoniales locales, y que, conocedores de la técnica, su historia y sus procesos de transformación, pueden poner a nuestro alcance los conocimientos relacionados con la experiencia de crear, de transmitir y de comunicar a través de la tradición y de su evolución.

En este sentido, inventariar en el siglo XXI y a partir de los últimos documentos orientadores en materia de patrimonio, debería ser:

- Tener una estrategia previamente definida que permita al/la *inventariante* actuar de forma organizada desde el museo y su interdisciplinaridad cultural -con los diversos segmentos que dan forma a la población local y que están relacionados con el patrimonio que se ha producido o se produce en ese territorio- ayudándonos así a entender la importancia de las expresiones materiales que llevan décadas habitando en nuestros museos. Nuestro objetivo, ahora, va mucho mas allá del mero hecho de rellenar los campos específicos de una determinada base de datos que quedará congelada en el tiempo al día siguiente.

- Poder trabajar desde la seguridad de un reconocimiento profesional en el seno del museo, sabiendo que este reconocimiento nace de la necesidad que el museo tiene de construir su realidad junto con quien conoce y vive el territorio desde la memoria, la tradición y la renovación en el día a día. En este sentido la figura profesional del/la *inventariante* debería gozar de una protección específica que le permitiese desarrollar sus funciones con calidad y en condiciones estables, permitiendo llevar los proyectos de inventario y documentación de los distintos tipos de bienes culturales locales hasta el final, y pudiendo además seguir las transformaciones de cerca, desde el contacto regular con quien poco a poco les va dando forma.

- Cruzar la puerta del museo e iniciar una labor de investigación y documentación en equipo con los actores locales introduciendo, como refiere el *Decreto-lei 139/2009*, en su Artículo 2º, punto 1, apartado c), la "*Participação, através do estímulo e garantia do envolvimento das comunidades, dos grupos e dos indivíduos no processo de salvaguarda e gestão do património cultural imaterial, designadamente do património que criam, mantêm e transmitem*", y con el que dan forma a la cara inmaterial de la cultura.

b) La respectiva divulgación de la faceta inmaterial del patrimonio, mediante la implementación de programas educativos ampliados y participativos, con el uso de las nuevas tecnologías de comunicación, contribuyendo así a su salvaguarda a través de la valorización y la divulgación de los modos de hacer y saber de quienes hasta ahora han vivido, con frecuencia, en la sombra.

Al hablar de programas educativos ampliados me refiero a la divulgación y sensibilización de diferentes sectores sociales, y de esta forma, al respeto y salvaguarda de las diversas formas de patrimonio que nos rodean. Educar significa actualizar una realidad que incluye enseñanza formal y no formal, intensificando el trabajo en equipo, como si de dos buenos compañeros se tratase para que los más jóvenes crezcan en la sensibilidad que permite entender la importancia de la diferencia y su lugar en este mundo. Proponemos así que el acto de salvaguarda del patrimonio inmaterial tenga su origen en la ampliación de los programas de la enseñanza básica y, más concretamente, en lo que a las áreas de arte e historia se refiere, para que desde la primaria se trabajen, a través de actividades lúdico-pedagógicas organizadas por varias instituciones, cuestiones como la identidad, la diversidad cultural, el Patrimonio Cultural de cada familia o el significado y lugar del patrimonio inmaterial en el contexto de la producción patrimonial contemporánea.

Además, y como parte de este proceso de educación, el museo debería ser vivido y trabajado a tres niveles fundamentales:

Con los **productores/transformadores** del patrimonio local, por considerarlos una parte importante del equipo de trabajo y porque, en el acto de documentación e inventario, estos actores locales pueden simultáneamente ser sensibilizados en lo que a la importancia de sus conocimientos se refiere, dignificándose así saberes, técnicas y formas de vida.

Con los **transmisores**, a través de programas de sensibilización, dinamización y apoyo en los que especialistas y conocedores locales de patrimonio desarrollan proyectos de permiten salvaguardar la esencia de estos patrimonios desde el respeto por su evolución, en una convivencia vital para lo que algunos especialistas han optado por denominar "patrimonio de uso" (Palenzuela, 2005).

Con los **consumidores** de patrimonio, utilizando estrategias de divulgación que, desde el museo, permitan entender el lugar, sentido y significados de las diversas formas de patrimonio local, refiriéndonos aquí tanto al "patrimonio de uso" como al "patrimonio de consumo" o patrimonio material.

6. Conclusión

El conjunto de las acciones hasta aquí referidas no son más que el punto de partida que nos permitirá iniciar el camino que lleva a la musealización del patrimonio inmaterial. Inventariar desde nuestra experiencia y en el encuentro con la experiencia del otro, nos permitirá construir una realidad patrimonial que responda a los conceptos modernos de los que se ha hablado.

Las herramientas para musealizar el patrimonio inmaterial se encuentran fuera del museo. Sin ellas no es posible construir el concepto de Patrimonio Cultural que hemos producido a lo largo de las ultimas décadas y que, como todos sabemos, se encuentra en constante transformación.

¿A quién corresponde tomar las riendas de un proceso que no tiene vuelta atrás y en el que cada día vemos desaparecer diversos patrimonios que nos permitirían mirar de una forma completamente diferente hacia el presente?

Referências

Brugman, F. (2005) “La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”, *Cuadernos del Patrimonio Histórico Andaluz*, Nº 17. Sevilla: Instituto de Patrimonio Histórico Andaluz, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp 55-66.

Carrera Díaz, G. (2005) “La evolución del patrimonio (inter) cultural: políticas culturales para la diversidad”. *Cuadernos del Patrimonio Histórico Andaluz*, Nº 17. Sevilla: Instituto de Patrimonio Histórico Andaluz y Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp 14-29.

Moutu, A. (2007), “Collection as a way of being”. In, Henare, A; Holbraad, M; Wastell, S. (ed.). *Thinking through things. Theorising artefacts ethnographically,* London: Routledge.

Palenzuela, P. (2005), “El patrimonio inmaterial de los poblados de colonización: memoria colectiva y culturas del trabajo”. *PH Boletín del IAPH*, nº 52, pp. 94-101.

Pais de Brito, Joaquim (2006), “Patrimónios e identidades. A difícil construção do presente”. In Peralta, Elsa; Anico, Marta (orgs), *Patrimónios e Identidades. Ficções contemporâneas*. Oeiras: Celta.

Sicard, Hugues (2008), “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial: conceptos e inventarios”. En *Actas del Seminario Internacional. El Patrimonio Inmaterial. Definición y sistemas de catalogación*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, pp. 21-32.

Documentación jurídica

UNESCO (1982). *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*. Consultado el 11/12/08 en: http://portal.unesco.org/culture/es/files/12762/11295424031mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

UNESCO (1989). *Recomendaciones para la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*. Consultado el 12/01/09 en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

UNESCO (2002). *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. Consultado el 03/01/09 en: http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf

UNESCO (2003). *Convenção para a Salvaguardado Património Cultural Imaterial*. Consultado el 03/01/09 en: http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf

Decreto-Lei 139/2009 de 15 de Junho. *Estabelece o Regímen Jurídico de Salvaguarda do Património Cultural Imaterial.* Diário da República, I Série, Número 113. Consultado el 06/07/09 en: http://www.culturaonline.pt/SiteCollectionDocuments/Linguas_tradicoes/Textos/DL_139_2009.pdf

Luísa Alvim

Licenciada em Filosofia; Pós-graduada em Ciências Documentais pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Doutoranda em "Información científica" na Facultad de Comunicación y Documentación da Universidad de Granada (Espanha). Técnica Superior de Biblioteca e Documentação Assessor Câmara Municipal de V.N. de Famalicão / Casa Camilo – Museu. Centro de Estudos; Docente na Universidade Portucalense – Pós-Graduação em Ciências Documentais.

O WIKI NOS MUSEUS: UMA NOVA PORTA DE ENTRADA PARA CONSERVAR, ESTUDAR E DIVULGAR AS COLECÇÕES

Luísa Alvim

Resumo

Este trabalho faz uma revisão do conceito Wiki enquanto ferramenta de gestão da informação. Esta tecnologia da Web 2.0 é estudada para averiguar da sua utilização, nos museus, enquanto ferramenta para satisfazer as necessidades de informação do visitante, no estudo e divulgação das colecções e de como pode contribuir para a conservação das mesmas, e para a preservação da memória colectiva. São apresentados os desafios que enfrentam os museus na implementação do wiki como ferramenta de criação e edição de conteúdos, de características dinâmicas e flexíveis, que permite a partilha de informações e colabora na construção de uma comunidade virtual, transformando visitantes em utilizadores criativos no espaço museológico.

Palavras-chave: Wikis, Web 2.0, Museus, Wikipedia

Abstract

This paper discusses the wiki concept as a tool for information management. This technology Web 2.0 is studied to assess its use in museums as a tool to meet the needs of visitor information in the dissemination of collections and how it can contribute to preservation collective memory. Detailing the challenges faced by museums in the implementation of the wiki as a tool for creating and editing dynamic and flexible contents, allowing the sharing of information and assists in building a virtual community, turning visitors into creative users museum space.

Keywords: Wikis, Web 2.0, Museums, Wikipedia

1. Introdução

A força com que a Web 2.0 se impõe, na Internet, é o resultado da consagração da comunidade virtual nas novas plataformas de serviços. A sua entusiástica utilização é produto da possibilidade de colaborar e partilhar textos, fotografias, vídeos, etc., incluindo a reedição e a transformação dos mesmos (Martín Prada, 2007). Na Web 1.0, os conteúdos são gerados nos sítios Web e disponibilizados para serem consumidos. Na segunda fase da Web, os intervenientes na produção dos conteúdos, não são só os profissionais das várias áreas do conhecimento, são todos aqueles que desejam participar e têm alguma contribuição para oferecer. Esta nova fase da rede oferece uma amplificação do conhecimento, uma produção recíproca de saberes dispondo de uma infinitude de pessoas. A colaboração em massa está a ser motor para transformar o modo como orientamos a ciência, a cultura, a informação e a educação (Tapscott & Williams, 2008). Na rede, existe uma nova forma imaginativa de criar relações, que impulsionam o sucesso e a inovação. A internet também já não é uma biblioteca, um repositório de informações que podemos consultar, é uma rede social, uma comunidade dinâmica online, que possibilita informação interactiva e onde se desenvolve uma cultura de participação activa. Na nova rede, os criadores partilham as notícias, as informações, as opiniões, o seu conhecimento, nas diversas plataformas disponíveis. Ao emergir esta nova ciência da colaboração, que alguns autores chamam de *wikinomia* (Tapscott & Williams, 2008), germina e desenvolve-se a plataforma wiki, que vai muito para além das enciclopédias online e do próprio software que lhe dá o nome.

2. Breve apresentação do software Wiki

O programador de computadores, Ward Cunningham criou o primeiro wiki "WikiWikiWeb" em 1995, que está alojado no portal do Portland Pattern Repository. Teve um sucesso imediato e rapidamente apareceram versões alternativas para melhorar o software wiki, fruto da adopção por parte das comunidades tecnológicas, que desenvolviam software livre. Em 2001, quando o sucesso do conteúdo livre da enciclopédia Wikipedia era visível, o conceito *wiki* e o software subjacente foram reconhecidos pelo público e desenvolvidos outros tipos de motores e novas plataformas. O software wiki inclui, na sua denominação, a noção tanto do produto final como a ferramenta em si. A vantagem da utilização desta ferramenta, em relação a outras plataformas, é permitir aos utilizadores partilharem o controlo sobre a estrutura e sobre os conteúdos. A estrutura do wiki é criada pelo envolvimento de todos os seus contribuidores, que podem apresentar as propostas

para a organização da informação, e simultaneamente introduzir conteúdos, para os preservar, arquivar e permitir a sua consulta.

3. A utilização do Wiki pelos museus

O software wiki oferece muitas possibilidades de aplicação nos museus, transporta benefícios e desafios, sendo os mais relevantes, os seguintes: organizar a informação e os acervos; colaborar e comunicar externamente com utilizadores; desenvolver o catálogo das suas colecções; ampliar e completar exposições que decorreram no museu, através do envolvimento do público; fazer progredir a descrição e conhecimento dos acervos do museu, através da participação da comunidade online; cativar novos públicos que contribuam para o desenvolvimento do museu; envolver a comunidade online nos interesses e desejos de progresso da instituição; popularizar as colecções, permitir que se inclua uma história de vida, uma memória a relatar, ou uma informação a partilhar; disponibilizar material educativo e publicações; fornecer estudos de investigação sobre as colecções; disponibilizar uma enciclopédia temática sobre as colecções do museu.
Apresento alguns wikis desenvolvidos nos museus, pelas suas equipas, que de alguma forma se destacaram na Web. Os seus sítios Web podem ser consultados na plataforma delicious em:
http://delicious.com/alvimluisa/bundle:Wikis_Museus.
O Amersham Museum Wiki (Amersham, Inglaterra), criado em 2007, (software PBWORKS) por um pequeno museu, de âmbito regional, que pretende dar a conhecer a história da cidade de Amersham, em particular os seus edifícios, e permitir à comunidade a participação, contribuindo com informações e fotografias.
O British Postal Museum and Archive (Londres) possui um wiki (software ZWiki), no portal do museu, criado especialmente para cativar utilizadores a contribuírem para o engrandecimento da história postal britânica, através do envio de acervos pessoais digitalizados e outros conteúdos de temática filatélica. Apela à participação de todos aqueles que desejem partilhar as suas cartas, selos, postais, etc. Um leque de oportunidades para seduzir públicos diferentes (Looseley & Roberto, 2009).
O The Dinner Party Wiki, desenvolvido pelo Brooklyn Museum (New York, USA). O wiki está alojado no sítio Web do museu e associado a Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, permite que os investigadores consultem e contribuam, com estudos e documentação acerca das 1038 mulheres feministas representadas no "The Dinner Party", a instalação de arte de autoria de Judy Chicago, produzida entre 1974-79. O wiki recolhe, para além de estudos académicos, outras histórias sobre outras mulheres feministas. Convidam periodicamente especialistas e estudantes a participarem no wiki.

O Wiki Catawiki desenvolvido pelo The Main Street Museum (USA) disponibiliza um vasto catálogo sobre as diversas colecções que o museu possui (software MediaWiki).
O Coventry Transport Museum Wiki (Inglaterra) é uma enciclopédia sobre a colecção de veículos do museu, os principais fabricantes desta indústria, as personalidades que se destacam no universo do transporte, e sobre diversos temas associados com a tecnologia automóvel. O Wiki é um complemento informativo às colecções que o museu possui.
O Greenmuseum wiki é fruto do trabalho do museu online greenmuseum.org que se dedica a divulgar a Arte Ambiental.
O Wiki Holocaust Encyclopedia desenvolvido pelo United States Holocaust Memorial Museum (Washington, USA), é uma enciclopédia cujo tema é o Holocausto na II Guerra Mundial. Inclui artigos temáticos, histórias de vida, fotografias pessoais, etc., que podem ser desenvolvidos e melhorados pelo público.
O MN150 Wiki nasce na continuação de uma exposição, no Minnesota Historical Society (USA), a partir da questão que esta instituição lançou a um grupo de pessoas seleccionadas, sobre "que lugar, pessoa, evento originário no Minnesota transformou / melhorou o estado do Minnesota, o país ou o mundo?". A partir dos 150 primeiros tópicos, solicitaram a participação da comunidade para acrescentar mais outros novos tópicos a esta lista, como acontecimentos, empresas, lugares, e pessoas marcantes para a história da região.
O Museum Virtual Worlds é um sítio Web da responsabilidade do museu Exploratorium: the museum of science, art and human perception (San Francisco, USA), que pretende ser um espaço de partilha de plataformas educativas sobre mundos virtuais, como o caso Second Life. Exige um registo de utilizador para editar as páginas. Destina-se fundamentalmente a investigadores e não ao público em geral.
O Newark Museum Wiki (New Jersey, USA), especializado em Arte e Ciências Naturais (software MediaWiki), está alojado no sítio Web do museu e pode ser consultado pelo público e editado pelos utilizadores registados. Os conteúdos nasceram no desenvolvimento de uma exposição de fotografias e de vídeos de arte contemporânea, que decorreu no museu em 2006.
O Placeography (USA), da responsabilidade do Minnesota Historical Society, é um wiki (software MediaWiki) sobre a história de edifícios, de casas, de bairros, e as memórias daqueles que viveram nesses locais. Está aberto ao público em geral, mediante um registo. É um wiki com muitos conteúdos devido à forte participação dos utilizadores e das parcerias que a instituição vai implementando na comunidade escolar e universitária. Tem uma excelente trajectória de implementação e

motivação (Baker et al., 2009), que torna este wiki uma referência, no mundo virtual.

O Science Museum Object Wiki (Londres, Inglaterra), criado por Rhiannoh Looseley e Frankie Roberto, em 2008, a partir de uma exposição realizada nos espaços do museu. Devido ao excesso de peças a expor, nasceu o projecto do wiki (software MediaWiki) no qual foram criadas cem páginas correspondentes a cada um dos objectos externos à exposição. Abriu-se à comunidade online a discussão, com a recomendação da necessidade de descrição das peças, através das memórias e fotografias pessoais. O wiki serviu para trabalhar uma comunidade, que não era a habitual, e nesse sentido foi um grande desafio para a equipa do museu, acabando por surgir um novo público, assim como nascer um novo serviço, que o museu passou a disponibilizar. Os profissionais do museu vieram, a público, afirmar que sem a colaboração do público para traçar a história e memória de cada objecto, o wiki do museu não poderia ter a sua colecção tão enriquecida e melhorada. (Looseley & Roberto, 2009).

O The Quilt Index (USA) é um projecto que nasce de uma parceria entre a associação Alliance for American Quilts, um centro de investigação MATRIX: The Center for Humane Arts, Letters and Social Sciences at Michigan State University e o museu Michigan State University Museum (USA). Recolhe as imagens, as histórias orais associadas, entre muitos tópicos de "quilts"-mantas acolchoadas, e preserva, ao estilo de um repositório digital (software MediaWiki), a informação e as colecções dispersas geograficamente. Tem financiamento de fundos do estado e de institutos de investigação. Devido a esta circunstância o seu desenvolvimento é muito grande, e prevê, em 2010, possuir mais de 50.000 referências a mantas acolchoadas (MacDowell et al. 2009).

O Thomas Jefferson Encyclopedia, um wiki criado pela Foundation Thomas Jefferson (EUA), em 2007 (software MediaWiki) funciona como uma enciclopédia, possui mais de 2700 tópicos, e a actualização é feita por especialistas, mas qualquer utilizador pode registar-se e contribuir nos diversos temas apresentados sobre a vida e obra de Thomas Jefferson.

O NeoPopRealism Journal (USA) é um wiki (software Wetpaint) que não sendo uma criação de nenhum museu, trabalha com conteúdos de vários museus norte-americanos, e outros, sobre o movimento artístico "NeoPopRealism".

O The Berlin State Museums (Berlim, Alemanha) é uma associação de dezassete museus e centros de investigação, supervisionado pela Prussian Cultural Heritage Foundation e financiado pelo governo federal alemão. Funciona como portal para ligações de sítios Web dos museus em causa. É um bom exemplo de relação possível entre a Wikipedia com um wiki de um museu, neste caso, com um portal virtual

Staatliche Museen zu Berlin (State Berlin Museum), que funciona numa plataforma wiki.
O Wiki do Museu da Música (Lisboa), tutelado pelo Instituto dos Museus e da Conservação, apresenta o sítio Web no wiki (software dokuwiki), com informações sobre música, museologia, o museu e personalidades com quem colabora (músicos e projectos musicais). O Wiki pretende ser uma porta de entrada para outro tipo de visitantes que podem colaborar no crescimento destes conteúdos.
O Wiki do Museu Municipal de Estremoz, foi criado a 8 de Dezembro de 2008 (software Wikia) com o objectivo de dar a conhecer o acervo e o património cultural de Estremoz e alentejano, bem como as instituições, as personalidades locais, os artesãos e os artistas plásticos que exponham, no museu, os seus trabalhos. Está aberto à participação da comunidade.
O Wiki Camilo, desenvolvido (software MediaWiki) na Casa de Camilo. Museu-Centro de Estudos (Seide), apresentado ao público em 2007, e desenvolvido no ano seguinte. Visa promover o património literário, nomeadamente as personagens que o escritor Camilo Castelo Branco criou na sua vasta obra, e trabalhar os lugares por onde passou, viveu e fez viver as suas personagens, num cruzamento entre a vida e a sua obra. Está prevista a participação activa dos utilizadores, capitalizando as experiências e opiniões pessoais dos leitores de Camilo, dos investigadores desta área, tornando-se num repositório para o conhecimento colectivo sobre a obra do escritor. O projecto está alojado no sítio Web da casa-museu, e começa a ser divulgado nas escolas secundárias e nas universidades, motivando à colaboração e participação.

4. Considerações finais

O projecto para construção de um wiki nos museus não garante uma comunidade de utilizadores dinâmica e participativa, o wiki é apenas um potencial que pode funcionar, necessitando sempre do entusiasmo e da confiança dos criadores, de utilizadores apaixonados e de uma massa crítica de contribuidores. O sucesso ou não do wiki não acarreta grandes riscos financeiros, principalmente se a opção da instituição foi utilizar um software de código aberto. Os custos de manutenção são equivalentes aos de uma outra tarefa executada por outros profissionais dos museus.
Hoje, o risco de vandalismo e de ataques públicos aos conteúdos dos wikis já podem ser superados pelo acompanhamento de uma supervisor, que rapidamente pode tomar medidas correctivas e reverter os conteúdos alterados para a edição anterior, proibir e bloquear algum utilizador mais incauto, e fixar páginas para a sua não edição pública.

Um tema que deveria ser reflectido, em trabalhos futuros, é o da concepção que a comunidade possui de “museu” associado ao conceito de autoridade. Esta postura pode tornar a comunidade incapaz de partilhar e colaborar na melhoria contínua dos conteúdos do museu, porque não entende porque é que o museu precisa de colaboração para completar o seu acervo, descrever as suas colecções, etc. Um outro desafio que me parece interessante explorar é a relação entre os wikis, desenvolvidas pelos museus, e a Wikipedia, que se tornou um repositório de notícias de acontecimentos históricos, e que permite as hiperligações exteriores a outros sítios Web, e deste modo, pode ligar-se a artigos dos wikis, para complementar a informação disponibilizada pelos museus.

Para o sucesso da utilização do wiki no museu, refiro algumas acções que são fundamentais e podem apresentar-se como recomendações para a sua criação e manutenção, nos sítios Web de museus (Bowen, 2008): criar uma equipa, com as várias partes interessadas, para discutir e seleccionar o tema e organizar a estrutura inicial; ter uma verdadeira razão para a existência do wiki, motivar a comunidade a participar no seu desenvolvimento; delinear objectivos; desenhar várias configurações, se necessário, com carácter interno para os profissionais do museu e/ou público, aberto à comunidade; dar o impulso inicial, criando categorias e artigos que sirvam a necessidade dos utilizadores, com uma equipa (incluir os profissionais do museu e especialistas na área), e que introduzam também os primeiros conteúdos; publicitar junto da comunidade a existência do wiki, e cultivar uma comunidade de utilizadores; contactar directamente os grupos de interesse que podem ajudar a contribuir com conteúdos; criar um guia de usabilidade para os utilizadores aprenderem a utilizar e a tornarem-se contribuidores activos; permitir a criação de contas de utilizador; fomentar a comunicação entre os utilizadores e o administrador; permitir a edição controlada (revista pelos profissionais do museu/administrador) em defesa da qualidade e uniformidade dos conteúdos; reflectir a criação, ou não, de diferentes perfis de utilizadores (investigadores, profissionais, público geral) com permissões variadas (edição de texto, criação de categorias e subcategorias, de páginas); ter um responsável permanente pela administração e supervisão do wiki; evitar os conteúdos (textos, imagens, som, etc.) que possuam direitos de autor, e preferir os que usem licenças Creative Commons; fazer hiperligações, sempre que possível, com a Wikipedia; aguardar pacientemente os benefícios e contributos; envolver o máximo de profissionais do museu na construção e criação de conteúdos no wiki; manter uma política de edição com ponto de vista neutro, citar as fontes, respeitar a privacidade; promover tácticas de promoção, alimentando a rede, usando o marketing viral, anunciando e publicitando nas redes sociais.

Outros estudos poderão fazer-se no futuro, desenvolvendo algumas destas considerações, continuando a observar esta realidade em movimento crescente, que trará novas implicações e desafios aos museus.

Referências

Alvim, Luísa (2007) "Camilo 2.0: Wiki de personagens e lugares camilianos", *Actas 10ªs Jornadas Espanolas de Documentación*, Santiago de Compostela: FESABID, pp. 407.

Baker, T., Hoover, J., & Sherman, R. (2009) "Collaborative History - Creating (and Fostering) a Wiki Community", *Proceedings Museums and The Web 2009, Toronto: Archives & Museum Informatics* in http://www.archimuse.com/mw2009/papers/baker/baker.html (acedido em 15 Agosto 2009).

Bordignon, Fernando R. A. (2007) "Wikis: hacia un modelo comunitario de preservación y socialización del conocimiento" in http://eprints.rclis.org/9612/ (acedido em 1 Agosto 2009).

Bowen, J. (2008) "Wiki Software and Facilities for Museums", *Proceedings Museums and The Web 2008, Toronto: Archives & Museum Informatics* in http://www.archimuse.com/mw2008/papers/bowen/bowen.html (acedido em 9 Agosto 2009).

Bowen, J., & et al. (2007) "A Museums Wiki", *Proceedings Museums and The Web 2007, Toronto: Archives & Museum Informatics* in http://www.archimuse.com/mw2007/papers/bowen/bowen.html (acedido em 1 Agosto 2009).

Celaya, J., & Viñarás, M. (2006) "Las nuevas tecnologías Web 2.0 en la promoción de museos y centros de arte", *Dosdoce Revista Cultural* in http://www.dosdoce.com/continguts/estudios/vistaSola_cas.php?ID=13 (acedido em 9 Agosto 2009).

Leuf, B., & Cunningham, Ward (2001) "The Wiki Way: Quick collaboration on the Web", Addison-Wesley in http://wiki.org/wiki.cgi?TheBook (acedido em 3 Agosto 2009).

Looseley, R., & Roberto, F. (2009) "Museums & Wikis: two case studies", *Proceedings Museums and The Web 2009, Toronto: Archives & Museum Informatics* in http://www.archimuse.com/mw2009/papers/looseley/looseley.html (acedido 10 Agosto 2009).

MacDowell, M., & et al. (2009) "The Quilt Index Goes 2.0: A Fiberspace Case Study", *Proceedings Museums and The Web 2009, Toronto: Archives & Museum Informatics* in http://www.archimuse.com/mw2009/papers/macdowell/macdowell.html (acedido em 1 Agosto 2009).

Martín Prada, Juan (2007) "La Web 2.0 como nuevo contexto para las nuevas prácticas artisticas", *Inclusiva-net 2007 : Nuevas dinámicas artísticas en modo web 2.0*, Madrid: Medialab-Prado, pp. 6-22.

Tapscott, Don, & Williams, Anthony D. (2008) *Wikinomics: a nova economia das multidões inteligentes*, Matosinhos: Quidnovi.

Tramullas, Jesús (2008) "Gestión documental con plataformas Wiki", *Congreso Internacional de Información INFO 2008*, La Habana (Cuba) in http://eprints.rclis.org/14873/ (acedido em 3 Agosto 2009).

Tunsch, Thomas (2007) "Museum Documentation and Wikipedia.de: Possibilities, opportunities and advantages for scholars and museums", *Proceedings Museums and The Web 2007, Toronto: Archives & Museum Informatics* in http://www.archimuse.com/mw2007/papers/tunsch/tunsch.html (acedido em 14 Agosto 2009).

Maria Fernanda Daniel Lopes Gomes
MUSEUS MINERALÓGICOS – ARMAZÉNS DE MINERAIS OU PARCEIROS DE ENSINO? TRÊS MUSEUS – TRÊS PERSPECTIVAS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 248-258

Maria Fernanda Daniel Lopes Gomes

Licenciada em Geologia – Ramo Científico pela Faculdade de Ciências da Universidade do Porto. Em 1998/99 efectivou na Escola Secundária Almeida Garrett, onde é actualmente professora titular do Departamento de Ciências Naturais. Nesta Escola coordenou a equipa do Projecto Actividades Experimentais em Sismologia no âmbito do Programa Ciência Viva, através do qual se pôs em funcionamento uma estação sísmica, e faz parte da equipa do Projecto Sócrates/Comenius – Astrourbis. Em 1999 concluiu na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra o Mestrado em Geociências – Área de Especialização em Processos Geológicos, com uma dissertação com o título "Os Museus e o Ensino das Ciências Naturais – O Museu Mineralógico e Geológico da Universidade de Coimbra". Actualmente está a elaborar a Tese de Doutoramento em Museologia sobre os Museus Mineralógicos das Universidades de Lisboa, Coimbra e Porto.

MUSEUS MINERALÓGICOS – ARMAZÉNS DE MINERAIS OU PARCEIROS DE ENSINO? TRÊS MUSEUS – TRÊS PERSPECTIVAS

Maria Fernanda Daniel Lopes Gomes

Resumo

Os Museus Mineralógicos das Universidades de Lisboa, Coimbra e Porto são três Museus com características muito próprias e que começam cada vez mais a afirmar-se como locais onde se alargam e ilustram conhecimentos na área da Mineralogia, em especial junto de um público jovem, particularmente junto dos alunos do ensino secundário que muitas vezes os visitam pela primeira vez (e em alguns casos com pouca motivação), com os seus professores de Biologia e Geologia. Para a grande maioria dos alunos do ensino secundário, uma visita a um Museu Mineralógico é acompanhada de uma sensação de autêntico deslumbramento porque a primeira impressão causada pelas amostras de minerais expostas é muito forte pelas cores, formas cristalinas e associações que observam. Mas hoje em dia, os Museus Mineralógicos das Universidades Clássicas Portuguesas são mais do que um conjunto de amostras de minerais que se encontram expostas: todos eles integrados em estruturas mais amplas (Museus de História Natural), apostam em exposições temporárias, em colaborações com as Escolas Secundárias, colaboram e fornecem mesmo o seu espaço físico para as tão concorridas Feiras de Minerais. Sendo três instituições com perspectivas museológicas diferentes e específicas de cada um, podendo mesmo considerar-se, de certo modo, complementares, assumem-se, mais do que qualquer outra instituição, como os grandes divulgadores da Mineralogia, particularmente junto das camadas mais jovens da nossa população.

Palavras-chave: Museus, Mineralógicos, Perspectivas

Abstract

Mineralogical Museums of the Universities of Lisbon, Coimbra and Oporto are three Museums with their very own characteristics witch are becoming more and more the type of places of enlargement and illustration of knowledge in the area of Mineralogy, specially near a younger public, particularly near the secondary students who frequently visit them for the first time (an in some cases with low motivation), with their Biology and Geology teachers. To the vast majority of the secondary students, a visit in a Mineralogical Museum is followed up with a sensation of authentic fascination for the first impression made by the exposed mineral samples is very strong because of the colours, crystalline forms and associations they observe. But nowadays, Mineralogical Museums of the Classic Portuguese Universities are more than a group of mineral samples that are exposed: hall of them making part of more ample structures (Natural History Museums), they give priority to temporary expositions, collaboration with Secondary Schools, collaborate and even supply their physic space for the so popular Mineral Fairs. Being three institutions with different and specific museological perspectives, witch can make consider them, in some way, complementary, these Museums assume themselves, more than any other institution, as the great Mineralogy divulgers, particularly near the youngest layers of the population.

Keywords: Museums, Mineralogical, Perspectives

Os Museus Mineralógicos das três Universidades Clássicas Portuguesas são três instituições com características um pouco particulares que os tornam casos interessantes no panorama dos museus universitários portugueses, quer pelo facto de se tratar dos mais antigos museus mineralógicos portugueses, embora não tendo sido contemporâneos na sua fundação (o de Coimbra remonta a 1772, tendo sido criado no âmbito da Reforma Pombalina dos Estudos Superiores, enquanto os de Lisboa e Porto foram criados no âmbito mais alargado da fundação da Escola Politécnica de Lisboa e da Real Academia Politécnica do Porto, em 11 e 13 de Janeiro de 1837, respectivamente), quer pela evolução que foram sofrendo ao longo da sua existência.

Os Museus de História Natural, de que fazem parte os Museus Mineralógicos e Geológicos das três Universidades Clássicas Portuguesas, têm origem próxima nos Gabinetes de Curiosidades do Renascimento e do Período Iluminista. Estes Gabinetes que tinham inicialmente por objectivo reunir objectos que pudessem de algum modo causar o espanto dos amigos e visitas dos seus donos (e que incluíam desde objectos de arte até exemplares de animais e plantas exóticos ou mesmo de malformações de embriões de animais domésticos), foram-se tornando progressivamente mais organizados e mais especializados.

No caso dos minerais, o interesse daqueles que primitivamente colhiam ou, pelo menos, guardavam exemplares de minerais, era mais relacionado com as suas qualidades farmacológicas, conservando-os conjuntamente com os já referidos exemplares dos reinos animal e vegetal. É também sobejamente conhecido o fascínio que desde sempre despertaram no Homem os minerais que, pelas suas propriedades específicas, eram considerados valiosos, chegando em certos casos a constituir-se verdadeiros tesouros, inicialmente na posse de famílias poderosas e mais tarde na de Estados. Obviamente, a maior sensibilidade de algumas pessoas mais cultas e curiosas levou-as a interessar-se simultaneamente pelas formas e cores do reino mineral, o que as conduzia a tentativas mais ou menos bem sucedidas de explicar o seu modo de formação e de jazida.

Mas, enquanto as famílias nobres aderiam de forma bastante entusiástica ao gosto pelo coleccionismo, que a partir do Renascimento começou a intensificar-se um pouco por toda a Europa, a Universidade portuguesa assemelhou-se, durante os primeiros séculos da sua existência, ao Mouseion dos antigos gregos, com as suas longas dissertações, mas sem nenhum estudo com componente prática, a não ser no caso da Medicina. As estruturas que eventualmente haveriam de dar origem aos Museus universitários só começariam a surgir no final do século XVII assumindo maior expressão durante o século XVIII. Para além destas instituições de carácter particular, tinham os padres oratorianos sido encarregados pelo rei D. João V de

ensinar disciplinas em que se incluíam a Filosofia e a Física, possuindo uma vasta biblioteca e um Gabinete de Física Experimental (C. F. T. de Assunção, 1980). Seria, aliás, no reinado de D. João V que começaria a divisar-se a evolução na mentalidade dos governantes portugueses que viria a culminar com as reformas levadas a cabo no reinado de D. José por iniciativa do Marquês de Pombal.

A evolução do Gabinete de História Natural fundado em 1772 no âmbito da Reforma Pombalina da Universidade de Coimbra foi sendo um reflexo da evolução do próprio pensamento científico e das sucessivas correntes pedagógicas que iam surgindo na Europa. Já na fase final do século XIX, e até 1911, ano da extinção das Faculdades de Filosofia e de Matemática e da subsequente criação da Faculdade de Ciências, passou a dar-se cada vez mais importância à investigação, servindo o Museu como espaço vocacionado para o desenvolvimento desses trabalhos, aproximando-se progressivamente de um modelo de espaço laboratorial.

Ao longo do século XX a Faculdade de Ciências e Tecnologia de Coimbra foi passando por diversas reformas que foram procurando tornar o ensino superior das ciências mais conforme com os enormes avanços registados nesse âmbito, particularmente no período pós-Segunda Guerra Mundial. Foi assim que o Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico criado pela Reforma de 1911 veio, pelo Regulamento da Faculdade de Ciências e Tecnologia publicado em 1991, a dar lugar ao Departamento de Ciências da Terra, que passava a constituir uma das unidades orgânicas da Faculdade, entre as quais se incluía ainda o Museu de História Natural que, em função desse Regulamento, se divide em quatro secções, sendo uma delas o Museu Mineralógico e Geológico. De qualquer modo, estas duas unidades orgânicas têm tido, como determina o referido documento, uma ligação íntima, estando destinados a manter uma colaboração estreita em todas as iniciativas pedagógicas, de divulgação científica e mesmo de investigação.

Os Museus Mineralógicos das Universidades de Lisboa e do Porto, por seu lado, têm a sua origem mais próxima na criação da Escola Politécnica de Lisboa e da Real Academia Politécnica do Porto, em 11 e 13 de Janeiro de 1837, respectivamente. Estas instituições, que foram criadas com o objectivo de preparar os futuros Oficiais do Exército e os futuros Engenheiros.

Assim, em 11 de Janeiro de 1837 seria criada a Escola Politécnica de Lisboa que ficaria a funcionar nas instalações que tinham sido do Real Colégio dos Nobres. Já nos decretos da criação da Politécnica se previa que, para apoio da 7ª e 8ª Cadeiras, fosse instalado um Gabinete de História Natural que incluía, como aconteceu com os seus congéneres, uma secção de Mineralogia. Neste contexto, seria ao primeiro Professor de Mineralogia, Francisco António Pereira da Costa, que caberia a incumbência de organizar o Museu Mineralógico e Geológico. Esse

Museu foi criado com o objectivo de pôr à disposição dos Professores de Ciências Naturais os meios para complementarem o ensino teórico com actividades práticas porque, de acordo com os decretos da sua criação "[...] só assim se poderá conseguir o seu aperfeiçoamento, e criar e desenvolver o gosto entre mestres e discípulos pelo estudo das mesmas ciências". Esta legislação previa também que as Secções de Zoologia e de Mineralogia do Museu de História Natural fossem dirigidos pelos Lentes das respectivas Cadeiras.

Neste Museu viria, em meados do século XIX a ser incorporado, em resposta a um pedido do Conselho da Escola Politécnica datado de 1838, o Real Museu e Jardim Botânico da Ajuda, que até aí estivera sob alçada da Real Academia das Ciências. Infelizmente a colecção inicial do Museu Mineralógico viria a ser parcialmente destruída por um incêndio que, em 1843, atingiu o edifício onde então estava instalada a Escola Politécnica. Seria, no entanto, graças a esse incêndio que o edifício seria reconstruído de forma mais moderna, ficando o Museu instalado em salas mais aptas para a acomodação e exibição das suas colecções. A partir dessa época as colecções foram aumentando progressivamente com a aquisição e incorporação de colecções de outras instituições ou de particulares que as doaram, bem como com as amostras colhidas nas viagens filosóficas no continente e nas colónias. Tal como acontecia na Universidade de Coimbra, neste Museu trabalhavam naturalistas que investigavam, estudavam e classificavam as amostras, catalogando simultaneamente as colecções. Essa catalogação iria sofrendo, com o tempo uma evolução decorrente do próprio progresso científico. Aliás, os trabalhos científicos com base no estudo das colecções seriam os que maior relevo assumiriam até à década de vinte do século passado. Assim, as colecções mineralógicas foram sendo organizadas e actualizadas de acordo com os progressos da própria ciência, até que em 1926 seriam catalogadas de acordo com a sistemática de Dana. Com a Reforma de 1911, a tendência para que o Museu se transformasse cada vez mais numa instituição dedicada à investigação científica acentuou-se. Na sequência desta Reforma o Museu passou a ter maior autonomia, embora permanecendo um estabelecimento anexo da Faculdade de Ciências de Lisboa. Também passava a ter um quadro próprio de técnicos e investigadores. Em consequência destas alterações surgiria nos anos 30 a publicação do Boletim do Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico que tinha como objectivo principal a divulgação dos trabalhos que investigadores e estudantes iam realizando no Museu e se manteria até 1980. Entretanto, em 1931, seguindo a tradição do seu precursor Museu da Ajuda, passou a estar aberta ao público, à quinta-feira, a Galeria de Minerais assim se mantendo até ao seu encerramento para obras, em 1972. Se de início o público acorreu, manifestando interesse, quer pelas amostras, quer pela sua conservação e estudo,

com o tempo, o impacto causado pelo aspecto da novidade foi-se desvanecendo, até porque se tratava de colecções muito grandes, com exposição inalterada por longos períodos, fazendo com que, o público em geral se fosse afastando progressivamente e restando apenas o público universitário.
Em 1978, o Museu viria a sofrer um duro revés com um novo grande incêndio que afectaria enormemente, não só o seu espaço físico, mas também as suas colecções. Na sequência do incêndio, o Museu seria obrigado a pedir ajuda às entidades competentes, não só nacionais, mas também internacionais, para tentar substituir e recuperar alguma da bibliografia perdida, o mesmo acontecendo com as colecções. Em virtude destes acontecimentos iniciar-se-ia em 1979 o processo que iria levar a uma reestruturação do Museu Nacional de História Natural, processo esse que se revelaria longo e difícil, devido à crónica falta de verbas com que se debatem as Universidades portuguesas. No entanto, hoje em dia, e de há alguns anos para cá, o Museu Nacional de História Natural (e o Museu Mineralógico em particular) assumiu, com todas as suas dificuldades, um papel muito mais importante ao nível da divulgação da Mineralogia e da Geologia junto do público em geral e dos jovens alunos do ensino secundário em particular, tornando-se um local de visita quase obrigatório para muitas turmas da disciplina de Biologia e Geologia daquele nível de ensino, funcionando não só como motivação, mas também complemento das aulas, não só através da exposição permanente, mas também das excelentes exposições temporárias que tem promovido.
Contemporâneo do Museu Nacional de História Natural é o Museu de História Natural da Universidade do Porto. Criado em 13 de Janeiro de 1837, no âmbito mais alargado da criação da Real Academia Politécnica do Porto, que foi instalada no edifício onde anteriormente funcionara a Real Academia de Marinha, nele estava incluído o Museu Mineralógico e Geológico que mais uma vez se constituía como uma estrutura com função essencial de apoiar e ilustrar as aulas da 7ª Cadeira dos Cursos dos futuros Oficiais do Exército e dos futuros Engenheiros, bem como de promover a investigação tanto na Mineralogia como na Geologia em geral.
Esta fase inicial do Museu Mineralógico e Geológico (desde a criação da Academia Politécnica até à Reforma de 1911) seria marcada pelo trabalho de investigação e de implantação da Mineralogia, da Geologia e da Paleontologia como áreas individualizadas e autónomas, levado a efeito pelo Doutor Wenceslau Pereira de Lima e que levou a que estas áreas científicas passassem a ser dadas na 9ª Cadeira, para elas criada pela Reforma de 1885. Nesse período seria levada a efeito a organização do então chamado Gabinete de Mineralogia e Geologia, com um enorme empenho da parte do Doutor Rocha Peixoto, naturalista de ideias avançadas para a sua época e que tinha uma visão das técnicas de exposição das

colecções muito avançada também. Tal como aconteceu com o Museu Mineralógico do Museu Nacional de História Natural, seria com a Reforma de 1911 que as Ciências Geológicas se individualizariam definitivamente com a passagem da Academia Politécnica a Faculdade de Ciências. De acordo com essa Reforma as aulas teóricas passavam a ser facultativas, enquanto as aulas laboratoriais eram obrigatórias.

Na primeira metade do século XX o Museu e Laboratório Mineralógico e Geológico teria a sorte de possuir um corpo docente e de investigadores absolutamente excepcional (a chamada Escola do Porto) que, além de desenvolverem uma investigação de grande qualidade, foram enriquecendo progressivamente as colecções com amostras colhidas em saídas de campo e expedições às colónias. Parte desse acervo seria perdido no incêndio que afectou o edifício da Faculdade em 1974 e, em consequência do qual, o Museu passaria anos fechado, como se fosse uma arrecadação para arrumos e coberta de pó.

Já no último quartel do século XX o Museu reabriria, mais pequeno, mas completamente remodelado, com vitrinas recuperadas e mais adaptadas aos modernos conceitos de exposição. Em 1994 seria publicado o catálogo actualizado do Museu, elaborado pelo Prof. Doutor Frederico Sodré Borges. Actualmente, tal como o seu congénere da capital, com cujo destino tem tido tantas semelhanças, faz parte do Museu de História Natural da Universidade e assume-se como uma instituição com grande vocação de divulgação da Mineralogia e da Geologia, em particular junto dos alunos do ensino secundário. Para estes, muitas vezes oriundos de famílias de reduzidos meios económicos, pouco instruídas ou simplesmente com pouca apetência para a frequência destas instituições, a oportunidade de visitar museus apenas nas visitas de estudo organizadas pelas suas escolas.

Não queremos com isto dizer que os Museus científicos, incluindo os universitários, não devam apresentar-se como instituições dirigidas a todos os tipos de público, que por seu lado começam a procurá-los com interesse crescente, mas antes que, com recurso a estratégias adequadas, podem tornar-se as instituições privilegiadas para fazer chegar às mais diversas camadas da sociedade informação sobre os projectos de investigação em curso nas Faculdades, demonstrando o interesse prático e científico desses mesmos projectos. Neste sentido, não será, talvez, descabido pensar que os Museus ligados às Universidades, como agentes divulgadores e de ensino podem ter um papel fundamental no estabelecimento de relações muito próximas entre o público e as próprias Universidades e, entre estas e os organismos governamentais que as apoiam.

É claro que para cumprir esses objectivos, os Museus Mineralógicos em estudo têm que continuar a fazer um grande esforço para estabelecer um equilíbrio entre

as suas raízes históricas – todos eles, embora no caso do de Coimbra o problema se ponha de forma ainda mais complexa, uma vez que é o mais antigo e de uma importância enorme na História da Mineralogia em Portugal – o que não é de forma alguma uma tarefa fácil. Por um lado é excepcionalmente importante apostar nas raízes históricas destes Museus para se ter uma visão mais abrangente e menos redutora da História da Mineralogia em Portugal do que aquela que a grande maioria do público português em geral e dos alunos das nossas escolas básicas e secundárias em particular têm tido. Por outro lado, têm como todos os outros de acompanhar as tendências mais modernas de expor as suas colecções e torná-las ainda mais apelativas do que o que só por si são. Não podemos esquecer que estas instituições enfrentam, como todas as instituições ligadas ao ensino e investigação e divulgação científica, uma concorrência cada vez mais feroz, num mundo em que as comunicações são cada vez mais rápidas e fáceis, as distâncias são cada vez mais curtas e o público que as procura vai sendo cada vez mais exigente.

Nos casos que são objecto deste trabalho, aquele que poderá vir a ter de enfrentar um desafio mais difícil, será o da Universidade do Porto, porque embora faça parte da estrutura do Museu de História Natural, a separação física do Departamento de Geologia implica um esforço suplementar da parte dos seus investigadores. Tendo passado pela catástrofe do violento incêndio de 1974, tem o problema acrescido de ter perdido parte do seu espólio. É ainda aquele que terá que fazer sempre um esforço maior para se afirmar e cativar os seus visitantes, uma vez que, sendo um Museu Universitário como os outros dois Museus em estudo, não tem uma história tão longa como o da Universidade de Coimbra, mas também tem o problema de não ser um Museu Nacional como o de Lisboa...Tem, no entanto, a seu favor, o facto de estar sedeado no edifício mais importante da Universidade, onde está também localizada a Reitoria, bem a sua própria localização no edifício (junto à entrada principal) e o facto de estar no centro da cidade, numa das zonas de passagem obrigatória, tanto para os portuenses que se deslocam na cidade, como para os turistas que a visitam. Além disso, voltou, nos dias de hoje, a exibir uma colecção de minerais com amostras de excelente qualidade e, na grande maioria dos casos, extremamente atraentes. Pena é que não tenha havido possibilidade de tornar a exposição um pouco mais leve e de alargar os espaços expositivos a mais salas para que, especialmente os alunos do ensino secundário que visitam este Museu, possam ser ainda mais motivados para o estudo das Geociências.

Já o Museu Mineralógico da Universidade de Coimbra, como parte do seu Museu de História Natural, possui um trunfo inigualável no panorama dos Museus Universitários portugueses: tem uma história longa, que se cruza com aspectos importantíssimos da própria História de Portugal, tendo assumido ao longo

da sua existência um papel de excepcional relevância na investigação, ensino e divulgação das Ciências Naturais, quer no país, quer mesmo a nível internacional, particularmente pela notoriedade alcançada por alguns dos seus investigadores que vieram e continuam a vir a ser reconhecidos pelos seus trabalhos. Este Museu possui, além de instalações de enorme importância histórica, colecções de grande qualidade e muito numerosas (além de ser o mais antigo dos três, é também o único que não passou por acontecimentos tão destrutivos como os incêndios que afectaram os de Lisboa e do Porto, embora tenha sofrido com as Invasões Francesas). Tem actualmente várias salas abertas ao público, sendo de destacar a Galeria de Minerais José Bonifácio d'Andrada e Silva e a Sala Carlos Ribeiro em que, por exemplo, os alunos do ensino secundário podem efectuar uma visita verdadeiramente interdisciplinar (podem aprofundar conhecimentos de História de Portugal ao mesmo tempo que mergulham no fascinante mundo da História da Ciência e que ficam a conhecer melhor algumas aplicações dos recursos minerais em objectos e materiais do dia-a-dia).

Finalmente, o Museu Mineralógico do Museu Nacional de História Natural que poderia parecer aquele que teria, pela sua qualidade de "Museu Nacional", uma tarefa mais fácil e maiores apoios, tem sido um dos que mais dificuldades tem enfrentado. Após o incêndio de 1978, e apesar de todo o empenho dos seus sucessivos Directores, dos professores do Departamento de Geologia e Mineralogia, bem como dos seus funcionários, o Museu (e a sua secção de Mineralogia em particular), tem atravessado períodos muito complicados e ainda hoje somos confrontados com paredes com aspecto inacabado, com fios eléctricos bem visíveis... De qualquer modo, é um Museu que tem vindo gradualmente a enriquecer-se, com a aquisição de colecções particulares, mas também com a montagem de exposições temporárias de grande impacto (como é o caso da que está patente neste momento, sobre o Allosaurus), a par da realização de congressos como o que em 1998 aconteceu sobre a Paleobiologia dos Dinossauros ou da colaboração com projectos como o da musealização das Pegadas de Dinossauros da Pedreira do Galinha. Este Museu terá sempre todo o interesse em apostar no seu âmbito nacional, embora a sua ligação à Faculdade de Ciências de Lisboa também não seja de descurar, devido ao apoio logístico que assim poderá continuar a ter. Este Museu poderá, no futuro, alargar ainda mais a sua acção, continuando a abrir-se ao exterior, com exposições renovadas, continuando a estabelecer parcerias com outras entidades e mantendo sempre a sua função de agente divulgador da Mineralogia e Geologia junto de públicos de todas as idades e formações, particularmente das camadas jovens.

Bibliografia

Andrade, Miguel Montenegro de (1986), "A Mineralogia e Geologia na Faculdade de Ciências do Porto", in *Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, 1911-1986, Os Primeiros 75 anos*, Universidade do Porto, Porto.

Assunção, C. F. T. de (1980), *Alguns aspectos das Geociências em Portugal no quadro da cultura setecentista e oitocentista*, Comunicações dos Serviços Geológicos de Portugal, t.66.

Balbi, Adrien (1822), *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, compare aux autres États de l'Europe*, Paris, chez Rey et Gravier, Libraires.

Borges, Frederico Sodré (1994), *Catálogo do Museu Dr. Montenegro de Andrade*, Faculdade de Ciências do Porto, Porto.

Canêlhas, M. G. S. (1983), "Museus Portugueses de História Natural – Perspectiva Histórica", *Cadernos de Museologia 1* – I Série, Associação Portuguesa de Museologia.

Carvalho, A. M. e Lopes, César Lino (1987), "Geociências na Universidade de Lisboa – Investigação científica e museológica" in Gil & Canêlhas, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. *Passado, presente, perspectivas futuras. Exposição comemorativa do 150º aniversário da FCUL.* Catálogo. Museu de Ciência, Lisboa.

Carvalho, R. de (1978), *A História Natural em Portugal no séc. XVIII*, Lisboa.

Estatutos da Universidade de Coimbra [1772], Imprensa da Universidade, Coimbra.

Ferreira, M.R. Portugal (1990), "O Museu de História Natural da Universidade de Coimbra (Gabinete ou Secção de Mineralogia) desde a Reforma Pombalina (1772) até à República (1910)" in *Memórias e Notícias, Publicação do Museu e Laboratório da Universidade de Coimbra*, nº 110.

Ferreira, M.R. Portugal (1998), *200 Anos de Mineralogia e Arte de Minas: Desde a Faculdade de Filosofia (1772) até à Faculdade de Ciências e Tecnologia (1972)*, F.C.T.U.C., Coimbra.

Franco, M.P.F. Sousa (1983), *Riscos das Obras da Universidade de Coimbra – O valioso álbum da Reforma Pombalina*, Ministério da Cultura e Coordenação Científica, Instituto Português do Património Cultural, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

Lemos, D. Francisco de (1980), *Relação Geral do Estado da Universidade (1777)*, por ordem da Universidade, Coimbra.

Daget, J. e Saldanha L. (1989), *Histoires Naturelles Franco-Portugaises du XIXe Siècle*, Instituto Nacional de Investigação das Pescas, Lisboa.

Maria José Cunha

Em 1990 iniciou as suas funções como Técnico Superior de Museografia, prestando serviço no Museu de Zoologia Dr. Augusto Nobre, posteriormente integrado no Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, sob a designação de Sala de Zoologia Augusto Nobre. Desde Junho de 2004 que desempenha as funções de curadora da Sala de Arqueologia e Pré-História Mendes Corrêa do MHN, sendo responsável pelas colecções de Arqueologia, Etnografia, Numismática e Fotografia. No âmbito destas funções, procedeu à revisão, reorganização e informatização, de colecções arqueológicas e etnográficas, prestando ainda apoio a investigadores nacionais e estrangeiros, aos alunos dos vários graus de ensino e ao público em geral. Participa também em todas as actividades organizadas pelo Museu de História Natural, nomeadamente as que são desenvolvidas no âmbito das Noites Europeias dos Morcegos, do Programa Ciência Viva Geologia e Biologia no Verão, da Semana da Ciência e da Tecnologia e Festa na Baixa do Porto iniciativa do Centro Nacional de Cultura.

AS COLECÇÕES ANTROPOLÓGICAS DO MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL DA FACULDADE DE CIÊNCIAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Maria José Cunha

Resumo

O Museu de Antropologia e Pré-História Mendes Corrêa do Museu de História Natural da Faculdade de Ciências do Porto, cuja origem remonta ao início do século XX, possui um espólio que, embora desconhecido de uma parte considerável do grande público e até dos meios académicos, tem, no entanto, contribuído para inúmeros trabalhos de investigação e participado em exposições nacionais e internacionais. A exposição permanente, constituída essencialmente por colecções arqueológicas, está organizada de uma forma cronológica, que permite aos seus visitantes conhecerem peças que vão desde a Pré-história até à Época da Romanização. Na reserva, não visitável, existem colecções antropológicas, arqueológicas e etnográficas portuguesas e estrangeiras, de numismática e um considerável espólio fotográfico e documental (Cunha 2007, 198). Este projecto inclui estudos que incidem particularmente na constituição das colecções através da identificação e registo das peças, na história das diversas colecções antropológicas; na avaliação do estado de conservação, propondo os meios adequados ao controlo efectivo das condições ambientais, nomeadamente da luz, da temperatura e da humidade relativa; a reorganização dos espaços e das colecções e a contextualização das colecções através da sua musealização, valorizando a sua função e lugar no discurso expositivo.

Palavras-chave: Colecções, História, Conservação

Abstract

The Museu de Antropologia e Pré-História Mendes Corrêa at the Museu de História Natural of Faculdade de Ciências do Porto, which origin go back to the beginning of the XX century, has a collection that is largely unknown to a majority of the general public and even to academics. Nevertheless it has contributed to innumerable research works and has also been displayed at exhibitions both in Portugal and abroad. The permanent exhibition consists mainly of archaeological collections and is organised in chronological order enabling visitors to examine pieces ranging from prehistory to Roman times. At the storage facilities, which cannot be visited, are preserved Portuguese and foreign anthropological, archaeological and ethnographical collections, numismatics and a substantial photographic and documentary archive(Cunha 2007, 198). This project comprises studies that happen particularly in constitution of the collections through the identification and register of the objects, the history of the diverse collections; the evaluation of the state of conservation, considering the means adjusted to the effective control of the ambient conditions, such as light, temperature and the relative humidity; organization of the spaces and the collections; and the put into context the collections through its musealization valuing its function and place in the exhibition speech.

Keywords: Collections, History, Conservation

Introdução

O Museu de Antropologia e Pré-História Mendes Corrêa, um dos polos do Museu de História Natural da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, possui no seu acervo, um conjunto de colecções osteológicas, com elevado valor histórico e científico, como o demonstram os inúmeros trabalhos de investigação de que foram objecto ao longo do tempo e que reflectem, sem dúvida, a evolução dos estudos de Antropologia ao longo das últimas décadas.

Em 1912, quando na recém formada Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, se começou a leccionar a cadeira de Antropologia, pelo seu primeiro professor António Augusto Esteves Mendes Corrêa, o seu programa consistia basicamente na descrição de caracteres físicos, dedicando uma particular atenção às determinações craniométricas.

Acreditava que "*... às diversidades físicas correspondem diferenças psíquicas, comportamentos diversos, ainda que estas diferenças sejam mais de conjunto, entre médias, do que dum indivíduo pertencente a uma raça ou a um tipo constitucional para outro indivíduo doutra raça ou constituição, e sejam muitas vezes mínimas ou dificilmente apreciáveis quer por estudos psicológicos directos, quer pelo exame do papel histórico do grupo*" (Corrêa 1940, 1).

Ou seja, o estudo do indivíduo consistia na análise das suas características físicas e na ausência do vivo restava o estudo do seu esqueleto e muito particularmente do crânio. O aproveitamente político destes conceitos e os eventos da Segunda Guerra Mundial, levaram a que os estudos antropológicos fossem quase abandonados e muitas destas colecções fossem esquecidas.

Actualmente assiste-se a uma redescoberta deste acervo, tendo-se evoluído para a sua utilização como testemunho da história do Homem, porque através da análise dos seus elementos esqueléticos é possível definir o seu estado geral de saúde, que tipo de actividades desenvolviam e o seu tipo de alimentação, bem como definir a sua cronologia e até as suas afinidades genéticas.

Assim, o interesse que tem surgido sobre estas colecções, criou a necessidade da sua catalogação, reorganização e conservação.

Metodologia

Os principais problemas que se colocaram à sua catalogação consiste, na diversidade dos inventários existentes, todos incompletos e com conteúdos diferentes, e que consistem num livro de inventário iniciado em 1928, mas fazendo referência a espólio entrado desde 1926, um registo em fichas de papel, registos

informatizados em diversas aplicações desde o *Dbase*, passando pelo *Approach*, *Excel* e actualmente um programa comprado pela Reitoria da Universidade do Porto denominado *Index Rerum*. Este facto constituiu sempre um obstáculo à elaboração rigorosa do inventário, porque a dispersão da informação e por vezes a simples migração dos dados entre as diversas aplicações informáticas levou à perda de dados importantes.

Aliado à questão informática está o factor humano, visto os inventários terem sido elaborados por pessoas com diversas formações, em momentos muito afastados temporalmente e casuisticamente mediante o interesse do momento, sem continuidade.

Como se verifica frequentemente em estudos semelhantes, existe um conjunto significativo de espólio que não têm qualquer tipo de identificação, bem como colecções a que faltam peças, de acordo com as publicações mais antigas.

Embora as colecções estejam organizadas de acordo com a sua proveniência, a exiguidade dos espaços obriga a que muitas vezes exista alguma dispersão, pelo que é necessário reorganizar as colecções. A reserva, onde se encontram as colecções osteológicas ocupa cerca de 60 m^2, divididos com a totalidade das colecções etnográficas e todos os materiais arqueológicos não expostos, ou seja, com vários milhares de peças.

Como é evidente, a conservação das colecções osteológicas poderia também beneficiar de um espaço mais amplo, visto terem de ser acondicionadas em tabuleiros de madeira e em contentores plásticos, frequentemente com um número excessivo de peças.

Os espaços da reserva mantêm-se na obscuridade e a arquitectura do espaço permite que a temperatura e a humidade relativa, que são medidas semanalmente, se mantenham dentro de parâmetros aceitáveis, considerando que o ambiente não tem qualquer tipo de controlo. Entre Outubro de 2008 e Agosto de 2009 os valores de temperatura variaram entre os 15º (Janeiro) e os 25º (Agosto), enquanto a humidade relativa entre 38% (Março) e 59% (Agosto).

Além da monitorização das condições ambientais, monitorizam-se a eventual presença de insectos através de armadilhas sem insecticidas.

Pretende-se também fundamentar a história das colecções, elemento importante na sua contextualização, na documentação existente, praticamente inédita, mas dispersa e sem qualquer tipo de inventário ou registo. Para algumas colecções, as publicações mais antigas são o único recurso para conhecer a sua proveniência.

O Museu possui ainda um conjunto de fotografias que além de acrescentarem alguma informação, permitirão uma ilustração da história do Museu, contribuindo também para a contextualização das várias colecções, podendo tornar-se um factor de diálogo expositivo com o público.

Constituição e história das colecções

Tradicionalmente as diversas colecções do Museu de Antropologia dividem-se em três áreas, Portugal, Colonial e Estrangeira, quer sejam antropológicas, arqueológicas ou etnográficas, mantendo-se a designação colonial por questões históricas.
As colecções osteológicas têm sido todas registadas como arqueológicas, pelo facto de as mais numerosas serem efectivamente provenientes de sítios arqueológicos e também por não existir uma ficha informática especialmente elaborada, mas que será incluída em breve no actual programa de inventário.
Em 1930 o Instituto de Antropologia da Universidade do Porto, segundo a *Notice Sommaire* apresentada ao XV Congresso Internacional d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique realizado em Coimbra, possuía na colecção osteológica portuguesa 173 crânios, 125 dos quais identificados, 41 esqueletos portugueses identificados e mais de 400 ossos isolados dos membros e numerosas mandíbulas. Existiriam ainda, 5 crânios da Guiné Portuguesa, dos quais 2 com o esqueleto do tronco e dos membros, 7 crânios de Angola, 6 da Índia Portuguesa, 2 do Brasil e 1 da Argentina. É ainda feita referência a crânios e esqueletos de chimpanzé, gorila, *Cercopithecus*, *Cynocephalus*, *Hapale*, etc..
Segundo a edição da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, em 1934, sobre "O Instituto de Antropologia da Universidade do Porto e a investigação científica colonial", existia a designada Sala de Antropologia Física "*... com uma colecção osteológica portuguesa e colonial, uma colecção de 20 crânios senegaleses oferta do Dr. Jouerre, alguns crânios e esqueletos de Primatas, moldes faciais de várias raças, etc.*".
No entanto, o censo das colecções não confirma todos estes dados, especialmente nas colecções portuguesas contemporâneas, que constituem as designadas colecções de estudo e material de aulas (colecções de Portugal), cujo número de crânios e esqueletos é substancialmente inferior. O Departamento de Zoologia/Antropologia da Faculdade de Ciências do Porto possui também um conjunto numeroso de peças usado nas aulas práticas, que será inventariado, e que possivelmente são a parte restante desta colecção.
A colecção osteológica identificado como sendo a de estudo, que seria proveniente da recolha de cemitérios do Porto durante os primeiros anos do século XX, está reduzida a 6 crânios e alguns ossos longos.
Segundo o livro de inventário antigo e o registo em papel, deram entrada materiais osteológicos dos variadíssimos sítios arqueológicos portugueses, mas de muitas estações apenas existem fragmentos de dimensões reduzidas.

Apenas as colecções mais estudadas, Muge, Eira Pedrinha ou S. Paio d'Antas, tinham um inventário mais pormenorizado, em papel, mas na maioria apenas existe a referência à existência de material osteológico e muitas vezes sem que este esteja assinalado ou separado do material lítico ou cerâmico.
De todos os sítios referidos, consideram-se estes os mais significativos, em qualidade ou quantidade do espólio:
– Alenquer, Cadafais, Caverna dos Refugidos;
– Alenquer, Castro da Pedra D'Oiro;
– Alenquer, Caverna das Águas;
– Alenquer, Ota, Quinta das Lages;
– Condeixa-a-Nova, Eira Pedrinha, Covão d'Almeida;
– Elvas, Terrugem;
– Esposende, S. Paio d'Antas;
– Ferreira do Alentejo, Odivelas ;
– Salvaterra de Magos, Muge, Cabeço da Amoreira;
– Salvaterra de Magos, Muge, Cabeço da Arruda;
– Salvaterra de Magos, Muge, Moita do Sebastião;
– Setúbal, Alcácer do Sal;
– Vimioso, Gruta de Santo Adrião.
Todas estas colecções têm, além do seu valor científico intrínseco, um valor histórico acrescido, dado terem sido recolha e/ou oferta de homens como António A. Esteves Mendes Corrêa, Joaquim R. dos Santos Júnior, Vergílio Correia, Camarate França, Hipólito Cabaço, Alfredo Athayde, Carlos Teixeira ou Abel Viana ou Agostinho Farinha Isidoro. Foram e são objecto de estudo, sendo numerosas as publicações que permitem descrever a sua história.
As designadas colecções coloniais contêm material das seguintes proveniências:
– Da Índia o Museu possui os famosos 6 crânios de Satary, colheita e oferta de Artur Augusto Fonseca Cardoso e publicados por Mendes Corrêa em 1916. São provenientes do cemitério de Sanquelim, território de Goa (um feminino com a respectiva mandíbula e quatro masculinos) e de um indivíduo de Cudnem (perto de Sanquelim, morto em combate em Novembro de 1895 (Corrêa 1916, 251).
– Sobre Angola, António A. Mendes Corrêa publicava em 1915 o primeiro trabalho de antropologia colonial, que consistia numa pequena notícia sobre alguns crânios de "negros Mossumbes", de Quissala, arredores de Novo Redondo, enviados por um sacerdote, seu amigo, Claudino de Nazareth Brites (Corrêa 1915, 1).
– Da Guiné estão registados dois esqueletos completos e uma mandíbula. Mendes Corrêa na Notícia apresentada ao I Congresso Nacional de Antropologia Colonial em 1934, refere a existência de cinco crânios, dois dos quais com o restante

esqueleto, como sendo Papéis (Mendes 1934, 14). Um dos esqueletos possui a inscrição de ter sido montado pelo preparador A. M. Cunha do Instituto de Anatomia do Porto com a data de 1951.

– De Moçambique foram oferecidos por António Liz Ferreira quatro crânios com as respectivas mandíbulas, provenientes da Angónia (zona a norte do rio Zambeze, distrito de Tete), três de Angónis e um de Chipeta (Magalhães 1945, 1). Existe ainda um crânio oferta do Dr. Fernando Barros em Setembro de 1948 (nota em etiqueta junto da peça). As restantes peças (um crânio e outros ossos) foram oferecidos por Joaquim Santos Júnior em 1948, provenientes de Nicuadala, de acordo com as inscrições existentes nas peças e poderão ter sido recolhidos para o Museu de Antropologia durante alguma das suas deslocações, já que foi o chefe das Missões Antropológicas e Etnológicas de Moçambique. Nas suas publicações faz muitas vezes referência à aquisição de peças para as colecções do museu (Santos Júnior 1944, 6; 1946, 461).

– Das colecções de proveniência estrangeira apenas existem peças da Argentina, Brasil e Burkina Fasso.

– Da Argentina, cujo registo em 1928 refere, "*Craneo e outros restos ósseos (6 vértebras) de 1 indio do Delta do Paraná (Argentina) (colheita Jan 1921) – oferta do sr. Prof. Lehmann-Nitsche, da Universidade de Buenos Aires por intermédio do sr. Prof. Bento Carqueja*". Actualmente o conjunto, identificado como tal, consiste numa porção da face que inclui os malares com órbita inferior e maxila superior, o ramo direito da mandíbula e cinco fragmentos não identificáveis.

– Do Brasil temos o registo de dois crânios e um frontal de índios do Brasil, oferta da família Braga Júnior em 1929 por intermédio de Augusto Nobre, que efectivamente existem em reserva.

– Existe ainda uma interessante colecção de crânios, mandíbulas e na maior parte dos casos das primeiras duas ou três vértebras cervicais do Burkina Fasso. Estão marcados com a designação "Mossi" e/ou "Ougadougou" e que serão com certeza os crânios referidos na publicação da 1ª Exposição Colonial Portuguesa, de 1934, "O Instituto de Antropologia da Universidade do Porto e a investigação científica colonial", segundo a qual existia "*uma colecção de 20 crânios senegaleses oferta do Dr. Jouerre*". Isto porque, Ouagadougou é a capital do Burkina Fasso, antigo Alto Volta. Em 1896 o reino Mossi de Uagadugu tornou-se protectorado francês e em 1904, estes territórios foram integrados na África Ocidental Francesa, no coração da colónia do Alto-Senegal-Níger.

O *Dr. Jouerre*, seria Pierre Jouenne, militar e médico da Assistance Médicale Indigène (Barros 1990, 158), que prestava assitência nos territórios franceses da África Ocidental e efectivamente terá existido um dispensário em Ouagadougou

(http://www.asnom.org/fr/620_assistance_medicale_indigene.html). Como era habitual na época, os oficiais em serviço no estrangeiro recolhiam artefactos durante as suas expedições. Nesta colecção faltam algumas peças, mas constitui um testemunho da diversidade e importância que o Museu de Antropologia e o seu fundador tinham internacionalmente.

No espólio humano do Museu de Antropologia, existem ainda duas peças que despertam sempre o interesse do público e dos investigadores que são as múmias egípcias, actualmente objecto de um projecto de investigação multidisciplinar que pretende determinar o sexo, idade à morte, estatura, patologias identificáveis, bem como e se possível determinar a sua proveniência e história, já que apenas sabemos como chegaram a Portugal.

Além dos materiais humanos o Museu possui ainda um conjunto de colecções osteológicas não humanas, tendo particular importância na área da Arqueologia o espólio de Muge e um conjunto de esqueletos completos montados e numerosos ossos soltos de gorila (*Gorilla gorilla*), recolhidos entre 1934 e 1937 por António Liz Ferreira na Floresta do Maiombe em Cabinda, Angola e oferecidos em 1937 (Liz Ferreira *et al*. 1945, 4).

Existe ainda esqueleto completo e montado de um babuíno (*Papio papio*), esqueleto completo e montado e um crânio de sagui-comum (*Hapale jachus = Callithrix jachus*), aquele foi oferecido em 1929 por Pedro Aguiar por intermédio de Alfredo Athayde; um crânio com mandíbula de *Cynocephalus hamadryas* fêmea, crânio de *Cercopithecus* sp. com local de colheita em Luanda, Angola, crânio com mandíbula de *Cercopithecus solatus* e um crânio de chimpanzé fêmea (*Pan troglodytes*).

O Museu de Zoologia Augusto Nobre, outro dos núcleos do Museu de História Natural possui ainda dois esqueletos completos e montados de chimpanzé, bem como um conjunto de crânios com mandíbula de diversos outros Primatas, todos de pequeno porte.

Todas estas colecções poderão também contribuir para um conjunto de estudos relacionados com a distribuição das espécies de Primatas e até da sua evolução, questões estas profundamente actuais e alvo de discussão permanente, cuja importância é evidenciada pelas iniciativas desenvolvidas durante todo este ano pelo mundo inteiro, relacionadas com as comemorações do bicentenário do nascimento de Charles Darwin e dos 150 anos da publicação de “A origem das espécies”, de que é exemplo a exposição organizada pelo Museu de História Natural da FCUP e patente até 24 de Novembro: “Charles Darwin (1809-2009) – Evolução e Biodiversidade”.

Estas colecções permitirão ainda desenvolver investigação nas áreas da Arqueologia, Arqueozoologia, de Antropologia cultural e física, dos povoamentos da Europa, da linguística e da origem dos seus povos.

Referências

Barros, P. (1990) in *A History of African archaeology*, ed. Peter Robertshaw, James Currey Publishers, London, p. 378

Corrêa, A.A.E.M. (1915) Sobre três crânios de negros Mossumbes, *Laboratório Antropológico da Faculdade de Sciencias do Porto*, pp.1-15

Id. (1916) Sobre alguns crânios da Índia portuguesa, *Anais Scientíficos da Faculdade de Medicina do Porto*, III (3), pp. 249-287

Id. (1930) Institut d'Anthropologie de la Faculté des Sciences de l'Université de Porto, *Notice Sommaire. XV Congresso International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique*, pp. 1-38

Id. (1934) O Instituto de Antropologia da Universidade do Porto e a investigação colonial, I Congresso Nacional de Antropologia Colonial, Edições da *1ª Exposição Colonial Portuguesa*, pp. 1-24

Id. (1940) *Da raça e do espírito*, Instituto de Antropologia, Porto, p. 307

Cunha, M.J. (2007) Arqueologia e Pré-História (Museu de História Natural), *In Anotações sobre densidade e conhecimento,* Universidade do Porto, Porto, p. 248

Liz Ferreira, A.J.; Athayde, A.; Magalhães, H. (1945) Gorilas do Maiombe Português, *Anais da Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais, Memórias Série Zoológica*, I, Ministério das Colónias, Lisboa, p. 168

Magalhães, H. (1945) Subsídio para a craniologia dos Angónis e Chipetas de Moçambique, *Anais da Faculdade de Ciências do Porto*, XXX, p. 1-12

Santos Júnior, J.R. (1944) Missão Antropológica de Moçambique*, Las Ciencias* IX (3), Madrid, p. 1-10

Id. (1946) Missão Antropológica de Moçambique, *Anais da Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais*, I, Ministério das Colónias, Lisboa, p. 453-463

Id. 1963: Museus da Faculdade de Ciências do Porto, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Porto, XXVI (1-2), 1963, p. 1-22

http://www.asnom.org/fr/620_assistance_medicale_indigene.html, acedido em 04/06/2009

Marília Xavier Cury

Museóloga formada no Intituto de Museologia de São Paulo. Atuo na área de museologia e museus desde 1985, tendo trabalhado no Museu Municipal Família Pires, Estação Ciência, Museu Lasar Segall. Atualmente sou professora da Universidade de São Paulo, lotada no Museu de Arqueologia e Etnologia, onde ministro cursos, desenvolvo pesquisa e coordeno ações expográficas. Tenho diversos artigos publicados no Brasil e no exterior.

NOVAS PERSPECTIVAS PARA A COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA E OS DESAFIOS DA PESQUISA DE RECEPÇÃO EM MUSEUS*

Marília Xavier Cury

Resumo

Muito se fala em comunicação em museus e em comunicação museológica, sem os cuidados nas distinções entre os dois termos. O primeiro remete às ações em um museu e o segundo à subárea de conhecimento da museologia.

Os dois termos estão ligados, mas é a comunicação museológica que fundamenta as ações comunicacionais em museus, além de construir conhecimento teórico.

A abordagem contemporânea da comunicação define o lugar do público como sujeito do processo comunicacional. Dessa maneira, os pólos da emissão e da recepção se equilibram em termos do poder que possuem. Por outro lado, a abordagem coloca o cotidiano do visitante como lugar primordial para se pensar a comunicação, inclusive a museológica, considerando o deslocamento do foco dos meios para as mediações culturais.

O artigo tem como objetivo discutir novas abordagens comunicacionais para os museus, a partir de pressupostos fundamentados na comunicação museológica. Igualmente, será discutida a importância dos estudos de recepção para os museus e para o desenvolvimento de conhecimentos comunicacionais e museológicos.

Palavras-chave: Comunicação Museológica, Pesquisa de Recepção, Público de Museu

** Este artigo é uma síntese de outro, no prelo, elaborado para o MAST Colloquia 2008, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, Brasil.*

Museologia

A discussão sobre Museologia e seu objeto de estudo remete-nos ao ICOFOM – Comitê de Museologia do ICOM – Conselho Internacional de Museus, que, após da sua criação, tornou-se um dos principais "lugares" para a reunião da discussão sobre a disciplina. Outro "lugar" primordial para o debate e construção de conhecimento em Museologia passou a ser a universidade de forma especial e particular, sobretudo nos anos recentes.

No contexto do ICOFOM, em 1980 Zbynek Z. Stránsky, propõe que museologia seja entendida como o estudo da relação específica do Homem com a Realidade, tendo como objeto

> [...] uma abordagem específica do homem frente à realidade, cuja expressão é o fato de que ele seleciona alguns objetos originais da realidade, insere-os numa nova realidade para que sejam preservados, a despeito do caráter mutável inerente a todo objeto e da sua inevitável decadência, e faz uso deles de uma maneira, de acordo com suas próprias necessidades.
>
> (apud MENSCH, 1994, p. 12)

A proposição de Stránsky foi bem aceita por outros integrantes do ICOFOM. Em 1981, Anna Gregorová, corroborando com Stránsky, acrescenta que museologia é

> [...] ciência que estuda a relação específica do homem com a realidade, que consiste na coleção e conservação intencional e sistemática de objetos selecionados, quer sejam inanimados, materiais, móveis e principalmente objetos tridimensionais, documentando assim o desenvolvimento da natureza e da sociedade e deles fazendo uso científico, cultural e educacional.
>
> (apud MENSCH, 1994, p. 12)

Posteriormente, e seguindo essa proposição, Peter van Mensch, comenta que museologia é:

> [...] uma abordagem específica do homem frente à realidade, cuja expressão é o fato de que eles selecionam alguns objetos originais da realidade, inserindo-os numa nova realidade para que sejam preservados, a despeito do caráter mutável inerente a todo objeto e da sua inevitável decadência, e faz uso deles de uma nova maneira, de acordo com suas próprias necessidades.
>
> (MENSCH, 1994, p. 12)

No contexto do Brasil, essa proposição foi trabalhada por Waldisa Russio Camargo Guarnieri – igualmente membro do ICOFOM. Para essa autora museologia é a ciência que tem como estudo o fato museológico:

> Fato museológico 'é a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem poder de agir' – relação esta que se processa num cenário institucionalizado chamado museu.
>
> (1990, p. 7)

A proposição de Stránsky incorporada por diversos autores tornou-se uma tradição (ou modelo) que pode ser sintetizada no ternário HOMEM, OBJETO e MUSEU ou H x O x M. O ternário representa a relação entre o homem e a realidade mediada pelo objeto musealizado.

O ternário é replicado, em uma outra versão, para atender à nova museologia. É réplica como outra reprodução e como resposta às novas demandas da museologia e seu contexto de aplicação fora dos muros do que podemos denominar como museus tradicionais. Nesse sentido, o ternário é constituído pela SOCIEDADE, o PATRIMÔNIO e o TERRITÓRIO, ou S x P x T.

O Campo museológico trata do ternário em seu conjunto ou a partir de um de seus aspectos, sem perder de vista o todo trilógico. Assim, a produção em museologia pode ser considerada aquela em que o objeto de estudo trata do ternário, mesmo que considerando uma de suas partes, sem perder, no entanto, a perspectiva do todo. Talvez este seja um dos pontos para discernirmos sobre a produção em museologia da produção de outras áreas que se aproximam do ternário ou de um de seus pontos constitutivos, mas com outras problemáticas. Essas áreas, certamente, contribuem com a museologia trazendo outros elementos, argumentos, teorias e conceitos, ampliam os limites da e uma crítica sobre a disciplina museológica, trazendo contribuições que poderão ser apropriadas pelo campo, transformando-o. De outra forma, essas mesmas áreas e/ou outras que, inseridas no ternário – no todo ou em um de seus pontos constitutivos –, produzem museologia, participando dela. Sem perder sua identidade original, essa outra área se identifica com os discursos museológicos, sentindo-se parte dele. As contribuições para ou participações de outras áreas na museologia acontecem na multidisciplinaridade ou na interdisciplinaridade. Como a museologia é uma transdisciplina em formação, à semelhança da área de comunicação, a aproximação e reciprocidade com outras áreas é essencial para a construção da transversalidade, da estrutura epistemológica transdisciplinar e do quadro teórico-conceitual.

A museologia, há décadas, deslocou o seu objeto de estudo dos museus e das coleções[1] para o universo das relações, como: a relação do homem e a realidade; do homem e o objeto no museu; do homem e o patrimônio musealizado; do homem com o homem, relação mediada pelo objeto. Esse universo de relações deve ser enfrentado na perspectiva transdisciplinar dada a sua complexidade. Se a museologia é disciplina com objeto de estudo, o enfrentamento desse objeto deve ocorrer com clareza e com bases teóricas fundamentadas nas ciências humanas e sociais.

Museografia e gestão

No ternário HOMEM, OBJETO E MUSEU o museu adquire uma posição fundamental, pois se constitui no cenário que permite a relação entre o homem e a realidade de uma forma particular. O museu é um cenário construído e sua construção processual denomina-se museografia.
A museografia abrange toda a práxis da instituição museu, compreendendo administração, avaliação e parte do processo curatorial (aquisição, salvaguarda e comunicação).
A gestão museológica organiza a práxis formando o cotidiano institucional que opera no tempo. A gestão museológica faz as ações museográficas atuarem em sinergia, como um sistema que opera com atividades meio e fim. A administração é atividade meio que dá suporte ao processo curatorial, ações fim em torno do objeto museológico.
O museu como um sistema é o conjunto de procedimentos metodológicos, infra-estrutura, recursos humanos e materiais, técnicas, tecnologias, políticas, informações, procedimentos e experiências necessários para o desenvolvimento de processos museais.

Processo curatorial

O conceito de curadoria foi se alterando no decorrer do tempo e, mesmo hoje, há diferentes concepções em lugares, instituições, regiões ou países diferentes. Não raro, em uma mesma instituição encontramos distintas formas de entender, tratar e fazer curadoria.

1 *Mensch, 1994, discrimina essas tendências ora superadas: Museologia como o Estudo da Finalidade e Organização de Museus; Museologia como o Estudo da Implementação e Integração de um Conjunto de Atividades Visando à Preservação e Uso da Herança Cultural e Natural; Museologia como o Estudo dos Objetos de Museu, Museologia como Estudo da Musealidade.*

Uma forma contemporânea de entender curadoria seria aquela elaborada por Ulpiano Bezerra de Meneses. Para esse autor

> [...] curadoria é o ciclo completo de atividades relativas ao acervo, compreendendo a execução e/ou orientação científica das seguintes tarefas: formação e desenvolvimento de coleções, conservação física das coleções, o que implica soluções pertinentes de armazenamento e eventuais medidas de manutenção e restauração; estudo científico e documentação; comunicação e informação, que deve abranger de forma mais aberta possível, todos os tipos de acesso, apresentação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, de formação profissional ou de caráter educacional genérico e cultural (exposições permanentes (sic) e temporárias, publicações, reproduções, experiências pedagógicas, etc.).
> (USP, 1986)

Curadoria ou processo curatorial é uma das formas de se entender o trabalho do museu, agora a partir da cadeia operatória em torno do objeto. A partir desta concepção o papel do curador se amplia, ou seja, são curadores todos aqueles que participam do processo curatorial.

Em síntese, esse processo é constituído pelas ações integradas (realizadas por distintos profissionais) por que passam os objetos em um museu, denominados objetos museológicos ou museália, conforme definido por Stránský em 1969.

As ações do processo curatorial são: Formação de acervo, pesquisa, salvaguarda (conservação e documentação museológica), comunicação (exposição e educação). Apesar de ser cadeia operatória, não deve ser entendido como sequência linear, o que o caracterizaria como estrutura estática, mecânica e artificial. Ao contrário, uma visão cíclica seria a melhor representação do processo, visto a interdependência de todos os fatores entre si e a sinergia que os agrega e que agrega valor dinâmico à curadoria. Se um museu deve ser dinâmico, igualmente deve ser o processo curatorial.

O processo curatorial organiza o cotidiano em torno do objeto museológico, mas traz à luz do processo um outro elemento constitutivo do que entendemos ser o museu: o público. O público é o receptor dos museus e do patrimônio cultural musealizado e traz consigo, como sujeito ativo, uma participação no processo curatorial.

Avaliação museológica e pesquisa de recepção

Para os museus, a avaliação museológica está ligada ao projeto de gestão. O projeto de gestão integra organicamente a museografia com o processo curatorial. O projeto de gestão também unifica, de modo a operar com eficiência, as atividades meio com as atividades fim. A avaliação museológica é parte inerente do projeto de gestão,

pois traz à luz da consciência o andamento das estratégias, métodos, técnicas, ações propostas, posições, comportamentos etc. É a avaliação que unifica o cotidiano do museu ao projeto de gestão, ajustando-os reciprocamente para a eficiência e a eficácia. Para tanto, a avaliação deve ser praticada em todo o museu e atingir diferentes níveis e planos, envolvendo seus atores (público interno e externo), ou seja, avaliar os métodos e estratégias, ações, atividades, produtos e serviços. A avaliação alimenta, ajusta, adequa, corrige..., faz o sistema andar em direção aos objetivos traçados e aos propósitos institucionais.

Com o plano museológico o sistema opera plenamente na interdependência de elementos e na sinergia, na globalidade onde o todo é maior do que a soma das partes. Planejamento é pensar e agir, sendo que a avaliação move o processo nos limites definidos pela equipe de profissionais e cria uma consciência sobre o processo e a tomada de decisão. Unificação das ações, construindo o cotidiano institucional e uma rotina afinada com os propósitos institucionais e com as finalidades museais.

A avaliação serve ao museu para organização do cotidiano, reflexão sobre cultura de trabalho, construção de conhecimento prático e para a implementação de uma inteligência da práxis. Porque serve ao museu, a avaliação está no domínio da museografia.

Para a museologia, a avaliação museológica[2] passa a ser pesquisa ou estudo de recepção, ou seja, ela deixa de ser avaliação de processos e resultados – para alimentar, corrigir e ajustar o projeto de gestão, fazê-lo acontecer, enfim –, e passa a ser estudo de recepção, das formas de uso que o público faz do museu e das interações geradas pelas exposições, em face das mediações culturais. A pesquisa de recepção de público é importante para o museu, porque são os usos que o público faz dele que lhes dão forma social. A pesquisa de recepção é fundamental para a museologia porque é uma das possibilidades de produção de conhecimento e construção teórica.

Porque a pesquisa de recepção ocorre na relação do público com o patrimônio musealizado, o campo para a construção de experimentos empíricos de coleta e análise de dados é a museografia, campo autônomo e auxiliar como é a etnografia para a antropologia. Por outro lado, o campo para a construção da interpretação dos dados coletados e analisados – transpondo esses dados descritivos para um contexto compreensivo e teórico – é a museologia. Sendo assim, e referenciando-nos no Quadro Geral da Disciplina Museologia, a avaliação museológica é um item

2 *A avaliação museológica é uma denominação (ou termo) que engloba, até então, todos os estudos com público realizados no contexto do museu, inclusive aqueles relativos a produção científica.*

da Museologia Aplicada, ao passo que a recepção enquadra-se perfeitamente e honestamente na Museologia Geral.

Museologia, museografia e musealização

Houve um tempo que museografia e museologia eram a mesma coisa, hoje elas se diferenciam.

O cenário museu é onde se dá a construção museográfica, campo prático do museu e auxiliar da museologia. O "lugar" da museografia é no museu, o tradicional ou outras formas, na sua estruturação administrativa, técnica, política e metodológica. O "lugar" da museologia é onde estão as relações do homem com o patrimônio cultural e a posição da museologia está na construção de conhecimento para compreensão do fato museológico.

O processo de musealização aproxima a museografia e a museologia porque descreve (o quê), especifica (para quem) e analisa (como) o processo no qual a sociedade atribui o status patrimonial a determinados objetos e preserva-os para distintos usos (BRUNO, 2007, p. 147).

Por outro lado, e a partir da definição de Guarnieri, podemos entender o fato museológico como um processo comunicacional, numa perspectiva da interação entre o museu e a sociedade. Para tanto, o museu vai de encontro à cultura ao assumir que a significação da mensagem museal é uma construção cultural que acontece a partir das mediações do cotidiano do público visitante, ou seja, o cotidiano cultural sustenta a interpretação do público, da mesma forma que o receptor (o visitante de museu) é construtor ativo de sua própria experiência museal. Dessa maneira, a exposição é o local de encontro e negociação do significado museal (a retórica) e do meio (a exposição mesma) para a interação, como diálogo e exercício de tolerância, onde há reciprocidade entre museu e público.

A pesquisa museológica, na forma como apresentamos, é pesquisa de recepção de público de exposição e de outras ações de comunicação, onde o processo museal todo é revisto, revisitado a partir do ângulo de visão do público.

A museografia (da qual a expografia faz parte), aqui entendida como conjunto de ações práticas que existem e acontecem em sinergia sistêmica – a práxis museal – é campo de conhecimento autônomo ligado ao museu – a instituição –, ao mesmo tempo que auxiliar da museologia – a disciplina. Então, a museografia é o suporte que a pesquisa de recepção em exposições necessita para se realizar como pesquisa em museologia, porque corrobora na construção do experimento investigativo e análise e interpretação dos dados coletados. Então, ao invés de fazer a etnografia de

uma exposição devemos fazer a museografia da mesma.
Museografia está para a museologia, assim como a etnografia está para a antropologia. Isso é um dos pontos que queremos pôr em discussão.

Pesquisa em Museologia

A pesquisa em museologia pode se dar a partir de distintas perspectivas, tanto as de caráter processual, metodológica e historiográfica quanto as teóricas, sendo que as possibilidades de abordagens não são excludentes.
A pesquisa teórica em museologia, por seu lado, pode se dar a partir de distintas visões epistemológicas e paradigmáticas.
A pesquisa de recepção é, no entanto, uma possibilidade de problematização do fato museológico (relação do homem e o objeto mediada pelo museu, qualquer que seja o seu formato), aprendendo a identificá-lo e a delimitá-lo na realidade empírica, apreendendo-o. Em síntese, a aproximação das áreas de comunicação e recepção para possibilitar o posicionamento do cotidiano do público e suas interpretações e significações junto ao universo patrimonial das coisas musealizadas. Também, entender como as mensagens museológicas são apropriadas, reelaboradas e inseridas no cotidiano do público visitante, ou seja, como as mensagens museológicas são veiculadas na vida das pessoas e qual o impacto sociológico dessa veiculação. Dos meios às mediações – proposição de Jesus Martín-Barbero (1997) – consiste no deslocamento dos estudos de recepção dos meios (no caso do museu, a exposição) para as mediações culturais, desde onde as mensagens museológicas fazem sentidos e onde elas passam a ter importância ou caem no esquecimento.
Com isto e a partir desta perspectiva, deslocam-se as nossas atenções do museu como meio para as mediações que ocorrem no cotidiano do público visitante. Isto não significa mudança de objeto de estudo – o fato museológico como apresentado –, mas sim entender essa mudança como um novo "lugar metodológicvo". Dessa maneira, desloca-se o foco de análise do museu para o cotidiano das pessoas e distingue-se com clareza a museologia da museografia, sem necessariamente separá-las.
Nesse sentido, duas iniciativas se fazem necessárias:
1- criar um quadro teórico-metodológico que sustente as pesquisas de recepção em face de hipóteses museológicas, que são distintas de outras hipóteses de outras áreas, mesmo que o objeto de análise seja o museu e/ou seu público.
2- construção de uma teoria compreensiva da relação do público com o patrimônio cultural musealizado, partindo da construção de um conjunto de dados descritivos sobre a relação do público com o patrimônio musealizado – o que inexiste, visto que

o que há é incipiente – em direção à um quadro teórico que explique a descrição. Para finalizar, é importante discernirmos entre pesquisar o e pesquisa no. Pesquisar um contexto é diferente de pesquisar no contexto. O contexto é o museu. Pesquisar o museu é tarefa do plano de gestão, é a avaliação a serviço da gestão e da produção de conhecimento oriundo da reflexão sobre a práxis, visando à construção de uma inteligência prática. Pesquisar no museu é outra forma de produção de conhecimento que transcende o cotidiano institucional. Consiste em, a partir da definição de um objeto de estudo, construir conhecimento teórico museológico. Nestas perspectivas estão presentes as correlações entre museografia e museologia. Os contextos para a pesquisa museológicas são inúmeros, superando o espaço do museu tradicional. A museologia está se "libertando" dos museus tradicionais e, com isto, ampliando a concepção de cenário e da idéia do que seja museu. Com isto, outras transformações são possíveis, a própria museologia se transformando e se construindo de uma forma dinâmica e acadêmica.

Bibliografia

Bruno, Maria Cristina Oliveira (2007), *Museological action `s main fields. Sociomuseology*. Liboa: Edições Universotárias Lusófonas, p. 145-151.

Chagas, Mario d Souza (1996), *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora. 124 p.

Cury, Marília X (2005a), *Comunicação museológica. Uma perspectiva teórica e metodológica de recepção*, Tese de Doutorado, ECA/USP.

Cury, Marília Xavier (2005 b), *Museologia. Marcos referenciais*. Cadernos do CEOM. Chapecó: Argos, n. 21, p. 45-73.

Guarnieri, Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1990), *Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação*. Cadernos Museológicos. Rio de Janeiro: IBPC, n. 3, p. 7-12, 1990.

Martín-Barbero, Jesús (1997), *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 360 p.

Mensch, Peter van (1994), *O objeto de estudo da Museologia*. Tradução de Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNIRIO, 22 p. (Prétextos Museológicos, 1).

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Relatório elaborado pela Comissão designada pela Portaria GR.2073 de 15/07/1986. Arruda, José Jobson de Andrade (Org.).

Pavel Stepánek

Catedrático da História de Arte da Universidade Palacký em Olomouc e da Carolina de Praga. Doutor em História de Arte e Filosofía e Letras (PhDr., Ph.D.). Trabalhou na Galeria Nacional de Praga (1969—76) e na Galeria da Boémia Central de Praga (1976—89) como conservador. Em 1981 professor extraordinário da Cátedra J. C. Orozco da Universidade Nacional Autónoma de México (U. N. A. M.); professor Convidado da Universidade de Saragoça (Espanha, 1990) e professor na Universidade Católica Andrés Bello (UCAB) em Caracas, Venezuela (1993—1994). Nos anos de 1991 a 1994 desempenhou as funções diplomáticas na Embaixada da República Checa em Veneçuela. É membro correspondente da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa (Portugal) e das Reais Academias de Belas-Artes de San Fernando em Madrid e outras Academias. Em 2006 recebeu a Ordem de Isabel la Católica, do Rey de Espanha. Publicações: Livros, catálogos de mostras e de diversos estudos e artigos (1100) publicados em revistas especializadas e gerais no pais e no estrangeiro, entre elas Colóquio, de Lisboa. Publicou um livro sobre Valentim Fernandes de Morávia, Praga 2006 (versão portuguesa em prepar.), Guia de Portugal, Praga 1989 (com J. Kvapilová) e artigos sobre arte portuguesa, autor da mostra Brasil nas colecções checas (incluída a parte colonial portuguesa), em Praga, em 1988. Últimos livros: Afinidades históricas e artísticas entre o Brasil e a República Tcheca. 1500–2000. Brno: L. Marek 2008; Picasso en Praga, Madrid 2005; Cruces de la cultura venezolana y la checa, Olomouc 2003; Vidrio español en colecciones del Museo de Artes Decorativas de Praga, La Granja 2002. Organiça ou colabora em exposiçoes da arte moderna e antiga.
Visitou Portugal e Brasil, entre outros países.

LA PRAGA ESPAÑOLA

Pavel Štěpánek

Resumen

La exposición La Praga española celebrada en el Castillo de Praga, intentó recuperar la influencia española histórioca (y dentro de ella, la portuguesa) a través de muestras de obras de arte, armas, libros y documentos.

Palabras Clave: Influencia Española, Bohemia, Arte, Historia

Abstract

The exhibition The Spanish Prague, celebrated in the Prague Castle, intented to recuperate the Spanish historical influence (and within, the Portuguese) through art works, arms, books and documents.

Keywords: Spanish Influence, Bohemia, Art, History

La exposición La Praga española, celebrada en el Castillo de Praga (organizada por la Oficina del Presidente de la República Checa, en colaboración con la Embajada de España), entre marzo junio de 2009, intentó de poner de manifiesto la contribución española (y en mucho menor grado, la portuguesa) a la sociedad y cultura de la actual República Checa (antes Reino de Bohemia).
Abarcó un período que va desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, mediante una selección única e irrepetible obras de arte, documentos históricos y libros, y en caso de arquitecturas y objetos intransferibles, las fotografías (fig. 5, 6). Buscó demostrar cómo en paralelo a toda una serie de acontecimientos históricos que son bien conocidos, se desarrolla una importante interacción cultural entre España y Bohemia que significó una notable aportación española a la formación de la cultura y sociedad checa.
Numerosos elementos culturales cuyos vestigios perviven hasta la actualidad. Se trata pues de "Historia viva", adecuadamente recuperada, como se pone de manifiesto en las piezas expuestas en la exposición. Así, la muestra también adquiere una importante dimensión europea.
El breve título de la exposición no insinúa que Praga pertenezca a la zona hispanohablante, sino que acentúa uno de los elementos constituyentes de la formación de la historia nacional checa, que se ha omitido hasta ahora; en otras palabras, la exposición pretende buscar ecos de España en Bohemia. Aunque aparecen importantes voces checas que hablan de la hispanización de Bohemia, no puede sostenerse que este país forme parte del mundo hispano. Sin embargo, son evidentes los vínculos dinásticos entre las Cortes española y vienesa, la cual se dirigió por el protocolo español durante la mayor parte de la existencia del Imperio austriaco, tratándose, sobre todo, de una influencia conceptual.
En Europa Central, las ideas políticas procedentes de España y la influencia de la religión católica tuvieron mayor peso de lo que puede parecer.
En los siglos XVI y XVII España influyó en Bohemia por su peso propio en cuestiones culturales, religiosas y del poder, aunque las ideas religiosas sobre todo llegaban a través de Roma. Asimismo, deberíamos mencionar el hecho de que el lugar donde se celebra la exposición, el Castillo de Praga, también manifiesta muchos puntos de contacto con la realidad española; basta sólo con mencionar el nombre de la famosa Sala Española muy cerca de las Caballerizas Imperiales en la que la exposición estaba montada (según algunos, la Sala debe su nombre precisamente a que los establos de caballos españoles se encontrasen justo debajo) o las alusiones al mundo hispano en la Catedral de San Vito o en el Palacio de Verano Belvedere.

Pavel Stepánek
LA PRAGA ESPAÑOLA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 280-292

Los primeros contactos entre entre Chequia y España se remontan a la Alta Edad Media. La primera descripción de Praga (965–966) procede de un testigo llegado desde la Península Ibérica, el comerciante judío al servicio del Califato de Córdoba Ibrahim ibn-Jakúb. Aparte de la sabiduría árabe, divulgada por el rey Alfonso X el Sabio, primo del rey checo Premysl Otakar II, se introdujeron en Bohemia también San Isidoro de Sevilla, y demás eruditos cristianos. Sin embargo, durante la Edad Media, el papel más importante lo tuvo el Camino de Santiago, que funcionaba como elemento de cohesión. Algunos peregrinos de Bohemia caminaron a Santiago de Compostela por entusiasmo religioso y para ver la tumba del Santo, otros iban a Santiago en penitencia. Como el camino perdura hasta el siglo XVIII, en la instalación de la exposición no se han separado visiblemente los tres espacios básicos dedicados a la edad media, el renacimiento y el barroco (fig. 2), formando un continuo visual con grandes cudadros barrocos de elocuencias persuasiva, a manera de fuga. En este sentido ayudo a formar el ambiente conveniente en el que se hizo claro el apogeo, impacto, de la influencia espiritual, religiosa, católica, en el Reino de Bohemia.

Las relaciones checo-españolas recibieron un fuerte impulso en 1526, cuando los estados checos eligieron rey a Fernando I de Habsburgo, nieto de Isabel la Católica y Fernando de Aragón. Fue consecuencia de su justificado temor al mutuo enemigo: los musulmanes (fig. 1), cuya representación se impuso luego en el arte checo. El nuevo soberano llegó de España pasando por los Países Bajos. A Praga le acompañaron consejeros y secretarios españoles, como el banquero Gabriel de Salamanca, pero también artistas, por ejemplo, el poeta Cristóbal de Castillejo, su secretario.

La nobleza católica checa se orientó hacia España; algunas casas predeterminaron el desarrollo a través de bodas, uniéndose a familias españolas. Como ejemplos se pueden citar dos bodas celebradas en el año 1555: la de Vratislav de Pernstein con María Manrique de Lara y la de Adam de Dietrichstein con Margarita de Cardona. Estas familias luego formaron la base de la llamada facción española.

La etapa hispano-portuguesa en 1580 halló eco en Praga, sobre todo por la importación de piezas de arte desde las colonias portuguesas en Asia, documentadas en la colección del Emperador Rodolfo II.

La existencia de la Embajada de España reflejaba las vivas relaciones diplomáticas entre el Reino de Bohemia (que formaba parte del conjunto de países en Europa Central) y el gran imperio en la Península Ibérica. La Embajada dió un fuerte toque español al ambiente de Praga de los siglos XVI y XVII. Representaba uno de los supremos niveles hasta dónde podían llegar los diplomáticos españoles; en primer lugar, debido a su amplio ámbito geopolítico y, segundo, debido a la importancia

de las responsabilidades que se le concedían. La Embajada de España contaba con hasta 70 empleados, pues se ocupaba no sólo de la Corte imperial, sino también países polacos y en los detrás del Danubio.
Merece la pena mencionar que entre los cinco libros que se publicaron en español en la editorial de Jorge Nigrín en Praga apareció también la obra del Embajador Juan de Borja, titulada Empresas morales, tratándose de la primera publicación de este tipo que apareció en español. Borja desempeñaba las funciones de Embajador, enseñando, al mismo tiempo, la Poética en el Colegio de los Jesuitas como uno de los primeros profesores. En 1580 impulsó la publicación de un diccionario latino-checo-español, inicialmente para que lo utilizasen los empleados de la Embajada de España en Praga. Hay que mencionar que el padre de Borja, tras fallecer su esposa, se hizo miembro de los jesuitas, convirtiéndose, al final, en su general. Su hijo, conde de Ficalho, estaba ligado a Portugal, y está enterrado en la iglesia de San Roque de Lisboa. Asimismo, el músico Mateo Flecha el Joven, que actuaba en la Corte de Viena y Praga, publicó en la casa editorial de Jorge Nigrín dos libros de composiciones de su tío: el primero, Las ensaladas se ha conservado hasta hoy en día, el segundo, no se conoce.
El Embajador Borja y los Jesuitas del Colegio de Klementinum representan – junto con la emperatriz María-, el corazón de la "facción española" de la Corte de Praga; ésta estaba integrada por la nobleza católica de familias influyentes y ricas, como los Pernstejn, Rozmberk, Lobkowicz y Dietrichstein, etc. Era un grupo pequeño, pero muy coherente y conscientes de su propósito, que imponía una orientación claramente católica al país bajo el patronazgo de los Embajadores españoles. Los miembros de la facción pro-española y católica se referían al rey español como a "nuestro rey" y recurrían a España como al garante del orden internacional. Así llegaron a establecer buenos contactos con la Corte española; sus hijos siguieron con la misma tendencia, lo que les convirtió en portadores de cultura y costumbres españolas. Incluso, se les concedían las condecoraciones más altas (la Orden de Toisón de Oro) y llegaban a ser miembros de las órdenes españolas (Calatrava). Todo eso se manifestó en la moda española, que dominó el ambiente checo durante más de cien años. Rodolfo II se aferraba mucho en el protocolo y vestimenta española, incluso, cuando esta ya estaba en declive.
La facción española fue respaldada tanto por la emperatriz María, como por María Manrique de Lara, esposa española de Vratislav de Pernstejn, que era Embajador y canciller del Reino de Bohemia. María Manrique se dejaba enviar copas, estatuas de cera y piedra, telas, colchas, perfumes, etc. Esta curiosidad reflejaba el interés por todo lo que provenía de la Corte española, considerada como símbolo de lujo y exclusividad. Pero también trajo la estatua de cera que su hija más tarde regaló

a la iglesia de los carmelitas de Praga y que se convirtiera, con el tiempo, en el famosísimo Niño Jesús de Praga. Paulatinamente se generalizó la tendencia de identificar "lo español" con "lo exclusivo, lujoso", e incluso "exótico". Asimismo se confundían los conceptos de lo católico y de lo español, por lo que los no-católicos denominaban a los católicos checos "Spanihelé" (españoles). El emperador solía otorgar a los católicos checos los cargos más altos en la política que socialmente les corresponían.

La colección del Emperador Rodolfo representa una prueba contundente de que durante todo el siglo XVI los europeos proyectaban sus ansias de lo exótico en "las Indias", o sea, en América española, o, en su caso, Asia portuguesa. La moda china iba acompañada por el interés por las flores "indígenas". Se importaban diamantes y piedras preciosas. Los personajes alegóricos procedentes de esta parte del mundo nos observan desde cornisas de palacios y de cúpulas y bóvedas de iglesias.

No deberíamos olvidarnos de otro embajador, Guillermo de San Clemente y Centellas, caballero de la Orden de Santiago. Era un intelectual importante de la época de Rodolfo, que vivió en Praga desde 1581 hasta su fallecimiento en 1608. Durante 27 años fue mecenas, cliente de artistas y donante de piezas de arte, incluyendo algunos manuscritos. Era un importantísimo personaje, no sólo debido a su calidad de representante del Rey más poderoso de Europa, sino también por ser líder espiritual, protector y defensor de la facción española católica, dirigida en aquella época por Polixena de Pernstejn (Pernestán) por parte checa. San Clemente era no sólo estadista, sino también intelectual; por esta razón, Giordano Bruno, que durante su estancia en Praga incluso vivió en su residencia, le regaló un escrito del filósofo catalán medieval Raimundo Llull (Lulio), dedicado a la teoría combinatoria. Cuando San Clemente moría, llegó a Praga su sobrino Baltasar de Marradas, quien se convitiera, más tarde, en el gobernador militar de Bohemia.

La línea dinástica y aristocrática no era el único canal de expansión de la influencia española; se puede detectar otro más, aunque muchas veces fuera indirecto: la línea religioso-filosófica. Tanto la curia vaticana del Papa, en cuyos servicios estaban muchos españoles, como las órdenes religiosas sirvieron de intermediarios. Este rol fue desempeñado sobre todo por los Jesuitas, llegados a Praga en la misma época en que Felipe II ocupó el trono. Sus primeros pasos fueron dirigidos por el propio Ignacio de Loyola y después, por otros generales españoles. Otras órdenes religiosas, fundadas o reformadas por los españoles, funcionaban de la misma manera. Hay que recordar a la orden fundada en Granada por el portugués San Juan de Dios, cuya estatua fue una de las piezas maestras de la exposición (fig. 4).

Fueron los Jesuitas quienes reformaron y mejoraron el nivel de las universidades checas, no sólo en la capital, sino también, por ejemplo, en Olomouc, donde

los primeros tres rectores fueron españoles. Ya en los años sesenta y setenta del siglo XVI estaba imponiéndose una nueva tendencia de Neoescolástica, llamada asimismo Segunda Escolástica o Escolástica de la Edad Moderna. Sus representantes fueron los jesuitas españoles y portugueses, filósofos y teólogos como Francisco de Toledo (1532–1596), Pedro Fonseca (1528–1599), Benito Pereira (fallecido en 1610), el agustino Francisco Suárez (1548–1617) o Luis de Molina (1535–1600), cuyas obras se leyeron (y conservaron) mucho en Bohemia. Entre sus alumnos se encontraban incluso varios checos. Ante todo, la recepción de la doctrina metafísica de Fonseca en los años ochenta del siglo XVI tiene carácter del hito histórico en la historia cultural de nuestros países, más aún cuando se compara con la educación de tipo filológico-retórico, ofrecido por la universidad utraquista (de tradición husita checa). Sus manuscritos tuvieron influencia decisiva; en las bibliotecas checas se han conservado en decenas de ediciones latinas, españolas y en otros idiomas; algunos se han podido exponer.

El movimiento del misticismo y ascetismo español tuvo un papel especial; en este marco se crearon excelentes obras, que influyeron mucho sobre el pensamiento de la época. Los Ejercicios Espirituales de San Ignacio, datados en 1541, tuvieron gran importancia. Lo mismo puede decirse sobre la reformada Orden de los Carmelitas Descalzos (en 1568 por el escritor místico San Juan de la Cruz), Trinitarios, Benedictinos de Montserrat (activos durante más de 200 años en el Monasterio de Emaús de Praga), Escolapios y otras Órdenes fundadas por los españoles. Los Místicos más importantes, Santa Teresa de Ávila, Luis de Granada y el Franciscano Pedro de Alcántara, fujeron leidos mucho en el Reino de Bohemia, en latín, checo, alemán, español, y otras lenguas.

Muy importante es el resultado de la Batalla en la Motaña Blanca, lugar de choque militar con los protestantes rebeldes. La Montaña Blanca se convirtió en el sinónimo de una catástrofe nacional, pero a decir verdad, no loe ra tanto. La rebelión se inció con la defenestración de los católicos desde las ventanas de sus oficinas en el Castillo de Praga, partidarios de la facción española. Iban vestidos según la moda cortesana española y, como recuerda uno de los defenestrados, Slavata, la ropa española ayudó a salvar sus vidas. Sin embargo, su supervivencia fue interpretada como un milagro por intervención de la Virgen María, a la que rezaron cayendo de la ventana. La figuración pictórica y gráfica de este acontecimiento es frecuente en los materiales tanto contemporáneos como posteriores, convirtiéndose en un tema popular de interpretaciones románticas e historicistas. El Cuadro votivo de Vilem Slavata del Palacio de Telc representa una de las primeras figuraciones de la defenestración. Fue pintado poco después de 1620 y, y representa la salvación de los defenestrados por la voluntad de Dios, mientras

que la Muerte huye, toda asustada. El cuadro interpreta la defenestración praguense como un acontecimiento milagroso; mientras Cristo, sufriendo en la Cruz, salvó a la humanidad de sus pecados, Jaroslav Borita de Martinice y Vilem Slavata, tras la intervención de la Virgen María y ayudados por los ángeles, salvan el Reino de Bohemia y vuelven a abrirle camino al seno de la salvadora Iglesia Católica. Se quiso ilustrar el acontecimiento con diferentes grabados en la exposición.
En realidad, en el campo de la Montaña Blanca hubo sólo unos cuantos comandantes españoles; bajo cuya dirección se utilizó con éxito el sistema militar español de tercios, como lo ponen de manifiesto los grabados de Sadeler. Además, en las tropas imperiales las órdenes se impartían en español. A pesar de su reducido número, los comandantes españoles influyeron mucho en el desarrollo de la batalla, como lo prueban los versos de Simon Lomnicky de Budec:

> Entonces comprendieron los checos
> Qué es lo que sabían los hispanos
> Pues les acorraralon hasta los muros.

En la Praga posterior a la Batalla de la Montaña Blanca, en las muchas veces entrelazadas escenas religiosas e intelectuales, destacaban dos personajes de importancia internacional: Juan Caramuel de Lobkowicz y Rodrigo de Arriaga. El primero de ellos, Caramuel (1606–1682), era un intelectual español en el mejor sentido de la palabra y prior de la abadía benedictina de Emaús de Praga. Este monasterio fue regalado a los Benedictinos españoles por el emperador Fernando III en 1635, para agradecer la victoria sobre los suecos en la Batalla de Nordlingen. A partir de este momento la recatolización e hispanización en Bohemia tuvo una nueva base. El convento fue dirigido por el abad español Peñalosa; desde 1647 Caramuel fue su sucesor. Caramuel nació (1606) en Madrid como hijo de Lorenzo Caramuel, un noble que pertenecía a la Corte española y puede que incluso a la de Rodolfo II, y de la hija de la noble checa Regina de Lobkowicz. Este polígrafo erudito, teólogo, lingüista y filósofo era autor de 53 escritos; algunos de ellos comprenden varios tomos, ocho están escritos en español, el resto en latín. Incluso en el siglo XVII caracterizado por el universalismo de los doctos, la obra de Caramuel destaca por su abundancia y tamaño. Se dedicó a las disciplinas de las Matemáticas, Física, Astronomía, Gramática, Lógica, Metafísica, Teología, Política, Música, Derecho, Historia y Artes Militares. Incluso Leibniz estimó mucho los estudios matemáticos de Caramuel. Asimismo, se le consideró gran conocedor de balística, técnicas militares y cifras, lo que se desprendía de la tradición familiar. A esta universalidad sorprendente hay que sumarle también los campos de música y poesía y, asimismo, política. Cuando Caramuel vivía en Praga, surgió un debate

acerca de la cuestión si es posible y moral acordar un compromiso y hacer las paces con los enemigos de la Iglesia Católica. En su escrito *“Demostración que está permitido hacer las paces en el Imperio desde el punto de vista moral”* se expresa en contra de los radicales católicos. Su obra contribuyó a que se concluyera la Paz de Westfalia y terminara la Guerra de los Treinta Años. En Filosofía, Caramuel, *el maestro en el campo de la lógica formal*, tendió a oponerse al predominante tomismo. Se expuso no sólo su retrato hasta ahora no conocido, sino también su libro *Arquitectura obliqua*.

El compañero de Caramuel, Isidro de la Cruz, sigue siendo algo misterioso, a pesar de haberse destacado mucho en su época. Era prior del Convento de Emaús; en Chequia algunos piensan que era italiano y otros que español (su nombre se ha conservado sobre todo en su versión latina: Isidor ā Cruce), pero en realidad procedía de Portugal. Participó no sólo en la reconstrucción de la Iglesia de los Santos Cosme y Damián, sino también realizó reformas importantes de la actual Iglesia de San Carlos el Grande en Praga, donde era más tarde abad y que, por desgracia, no se han conservado hasta hoy; en los dos casos disponemos de pruebas de su actividad constructora. Su libro de poesía *Confessionales* de 1651 en sus versiones latina y portuguesa (*Latine et Lusitanice*, como se dice en el prólogo de libro, cuyo autor es el propio Caramuel), desconocido y no publicado ni expuesto hasta ahora. Un ejemplar se ha conservado en Praga y otro en Olomouc; las bibliotecas portuguesas no cuentan con ninguno. La obra no sólo revela sus cualidades literarias, sino también su nacionalidad verdadera.

No podemos omitir el nombre de Rodrigo de Arriaga (1592–1667), aunque sería demasiado atrevido que intentaramos explicar una cuestión que ha sido objeto de investigaciones de decenas de expertos en una conferencia internacional en varias líneas. Este personaje pone de manifiesto un aspecto más de la penetración del pensamiento español: la línea universitaria. Arriaga llegó a Praga de España en 1625; primero fue profesor, luego decano de la Facultad Teológica y, al final, prefecto de estudios generales. Creció en el entorno checo hasta convertirse en el filósofo jesuita más importante de su época. Su fama era tan grande que nació el dicho *“Videre Pragam et audire Arriagam”* (Ver Praga y escuchar a Arriaga), que demuestra que fue un intelectual destacado durante mucho tiempo. Arriaga desarrolló su propio estilo de pensamiento escolástico, que era independiente y original, redactando en Praga sus obras principales, los llamados cursos (*Cursus*). Son manuales sistemáticos de Filosofía y Teología, de los que se deriva el significado de la palabra “curso”. La estudiaron y citaron con mucha frecuencia incluso Leibniz y René Descartes.

Arriaga no se dedicaba exclusivamente a cuestiones de filosofía especulativa, sino

Pavel Stepánek
LA PRAGA ESPAÑOLA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 280-292

que demostró ser un verdadero intelectual: Se atrevió a romper el silencio que rodaba el nombre del gran astrónomo italiano Galileo Galilei tras el fallo de la inquisición de Roma, pareciéndose en este sentido al embajador San Clemente, que simpatizó con Giordano Bruno. Arriaga constata que unos sostienen que el centro del Universo es la Tierra y otros, que es el Sol, permitiendo que el lector formule su opinión propia. Incluso añade que le parece que Galileo lleva razón, sobre todo, porque el sistema heliocéntrico permite penetrar mucho más en el espacio, acercándose más a la Infinitud, lo que es un anhelo muy barroco.

La influencia española se vuelve a sentir a la vuelta del archiduque Carlos, que pretendía ser rey de España como Carlos III, como emperador Carlos VI. Tras su muerte, su sequito español y catalán comienza a disolverse y la influencia española ceder a favor de Francia (fig. 3).

Figuras

1. F. M. Brokof, Um moro, copia (em geso) da fachada do palácio Morín, de Malá Strana, de Praga, cca 1714.

Nota: Este texto es un resumen del catálogo escrito por el autor en checo (Praha španělská, Praga 2009), y hasta ahora no publicado en español. Dado su carácter, omito notas.

2. Escultura de Santiago Peregrino,da Igreja de São Salvador, de Praga, madeira policromada, cca.

3. Cristo de Medinaceli, copia de depois de 1700, madeira policromada, igreja da Santa Trindade, Praga.

4. São João de Deus, madeira policromada, cca. 1724, Igreja dos santos Simão e Juda, Cidade Velha, Praga.

5. Vista a exposição A Praga Espanhola.

6. Vista do cartaz num tramvia de Praga, como anuncio da mostra A Praga Espanhola.

Fotografias de Pavel Stepánek

Pedro Júlio Enrech Casaleiro

Desenvolveu parte da investigação para a tese de Doutoramento em museologia no Museu Nacional de História Natural em Lisboa de 1992 a 1995, ingressou no Departamento de Conteúdos da Parque EXPO em 1996 onde integrou a equipa do Pavilhão do Futuro desenvolvendo conteúdos e produção da exposição que foi desmantelada em 1999. Passou nesse ano para a Comissão Instaladora do Pavilhão do Conhecimento Ciência Viva, tendo desempenhado o cargo de Responsável de Exposições até 2003, no mesmo ano entrou na Universidade de Coimbra como investigador da Reitoria para o cargo de museólogo e gestor do projecto POC da prefiguração do Museu da Ciência no Laboratório Chimico que abriu em final de 2006. Desde essa data é vogal da Direcção do Museu com responsabilidade na área da museologia em exposições e gestão de colecções. Na área do ensino académico foi docente convidado da Faculdade de Letras da Universidade de Porto em 1996, para a pós-graduação em Museologia na cadeira de "Actividades Científicas e Museus", seguiu-se o convite em 2000–2001 do CEFA/ Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra para dar a cadeira "Museus Municipais, Concepção e Gestão" do Curso de Especialização em Assuntos Culturais no Âmbito das Autarquias CEACA, em 2006/07 como Professor convidado da Faculdade de Latras da Universidade de Coimbra, no Mestrado em Museologia e Património Cultural sendo o docente dos seminários "Museus e Investigação" e "Educação pelos Museus" e em 2008/09 do Mestrado de 2º Ciclo em História, especialização em Museologia sendo o responsável pelo seminário de "Discurso Museológico".

A REORGANIZAÇÃO DAS COLECÇÕES DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, MUSEU DA CIÊNCIA

Pedro Casaleiro

Resumo

As colecções de ciência da Universidade de Coimbra desenvolveram-se em torno dos núcleos do século XVIII, com origem na reforma pombalina da Universidade. Constituem núcleos valiosos, muitos deles únicos no país e de valor internacional, quando considerados no seu conjunto adquirem um valor ainda maior documentando a actividade de ensino e investigação em Coimbra e a história da ciência em Portugal. O Museu da Ciência inaugurou a primeira fase em 2006 com a requalificação do edifício do *Laboratorio Chimico*. O Museu adquiriu um elevado estatuto de qualidade confirmado pelos diversos prémios que lhe foram atribuídos. Foi iniciada a segunda fase no Colégio de Jesus que tem como um dos objectivos agregar as colecções científicas em novas reservas construídas nos dois pisos inferiores. A criação de bases de dados das colecções decorre com celeridade tendo sido informatizadas 6% do total de objectos e espécimes estimados em um milhão de exemplares. Encontram-se disponíveis no Museu Digital, no website do Museu (www.musedaciencia.org), cerca de 21.000 entradas, 20% das quais apresentam imagens. Este trabalho faz uma breve caracterização das colecções científicas da Universidade a par do trabalho de avaliação das colecções levado a cabo para a elaboração do ante-projecto das reservas no Colégio de Jesus.

Palavras-chave: Colecções, Ciência, Universidade, Reservas, Museu Digital, Requalificação

Abstract

The science collections of Coimbra University were developed around their eighteenth century core collections, originating in the Pombal University reform. The old collections are very valuable; many are unique and are of international recognized value. Considering the several discipline collections together, they acquire an even greater value, documenting the activity of teaching and research in Coimbra and the history of science in Portugal. The Coimbra Science Museum opened the first phase in 2006 with the recovery of the building, *Laboratorio Chimico*. The Museum has acquired a high status, confirmed by the numerous awards received since 2007. One of the objectives of the second phase, in the College of Jesus, is to congregate the Coimbra scientific collections in new storage conditions built on the two lower floors of the building. The creation of electronic collection databases follows a steady increase, attaining 6% of all objects and specimens accessioned from the one million estimated. About 21,000 entries are available in the Digital Museum (www.musedaciencia.org), 20% of which have images. This paper presents a brief description of the scientific collections of the University alongside with evaluation of the collections carried out to prepare the preliminary draft for the storage project in the College of Jesus.

Keywords: Collections, Science, University, Technical Storage, Digital Museum, Requalification

Introdução

Coimbra, de “Cidade Museu” no século XX passou a “Cidade do Conhecimento” no século XXI. O actual plano estratégico para a cidade de Coimbra reforça a ideia do conhecimento considerando principal o facto de constituir um pólo de excelência em ciência, educação e investigação e salienta como estruturante o cluster da Saúde e a intervenção na frente ribeirinha da cidade do Mondego.
A Universidade continua a ser um dos motores de referência cultural de Coimbra com a carga histórica de ter sido quase a única até à implantação da República em 1911. O Pólo da Cidade Universitária do Estado Novo é hoje o pólo histórico que começa a esvaziar-se na sequência da deslocalização da engenharia para a zona sul da cidade, na década de 90 (Pólo II). Actualmente desloca-se para o pólo da saúde, na zona norte junto ao Hospital Universitário (Pólo III). Esta tendência cria a oportunidade para a requalificação do património estando em finalização a candidatura da Universidade de Coimbra a Património Mundial da UNESCO (GCU, s/d). A abertura das colecções universitárias à comunidade nacional e internacional, em que se increve o projecto do Museu da Ciência, é parte integrante deste processo.
A cidade e os arredores contam com aproximadamente 150.000 habitantes, dos quais 25.000 são estudantes, o que resulta num rácio de um estudante para cada seis habitantes. O número de turistas no pólo histórico serve de barómetro ao estado do turismo na cidade. O Paço das Escolas atrai cerca de 200.000 visitantes por ano, centrados na visita à jóia da coroa, a Biblioteca Joanina. Este conjunto patrimonial tem sido alvo de projectos de conservação tendo recebido no corrente ano um prémio da União Europeia/Europa Nostra, pela conservação exemplar da Via Latina. Este património é complementado pelo núcleo, em via de requalificação, dos antigos colégios de S. Bento, S. Jerónimo, das Artes, de Jesus e *Laboratorio Chimico*, assim como a obra construída no Estado Novo.

O Museu da Ciência

A história do Museu inicia-se com a Reforma pombalina de 1772 e a introdução do ensino das ciências experimentais em Portugal. Vários edifícios ficaram disponíveis com a expulsão dos Jesuítas em 1759, e foram usados para instalar as novas Faculdades de Matemática e *Philosofia* (Estatutos da Universidade de Coimbra - 1772, 1972). O Marquês de Pombal promoveu a construção de novos equipamentos de apoio ao ensino, seguindo o modelo das obras da reconstrução da Baixa Pombalina em Lisboa. Fizeram parte do programa o Gabinete de Física e Gabinete

de História Natural, o Teatro Anatómico, o Dispensatório Farmacêutico todos no Colégio de Jesus, e o Laboratório Chimico e o Jardim Botânico. O Colégio de Jesus e o *Laboratorio Chimico*, são os dois edifícios que materializam o espírito do iluminismo, e foram os escolhidos para instalar o Museu da Ciência. A primeira fase abriu a 5 de Dezembro de 2006 com a adaptação e requalificação do *Laboratorio Chimico*, co-financiada pelo Programa Operacional da Cultura (POC) e pela Universidade de Coimbra (Casaleiro, 2005; Mota, 2006; Casaleiro, 2009) (Fig.1).
O grande dinamismo do projecto e uma actividade educativa intensa, valeu-lhe o Prémio Micheletti em 2008, do European Museum Forum, para o melhor museu de ciência e indústria (Casaleiro, 2009ª), e em 2007 a menção honrosa da APOM. Podemos ainda mencionar o prémio municipal de arquitectura Diogo Castilho em 2007 e o prémio Enor de arquitectura em 2009.
A missão do Museu da Ciência, é de promover o envolvimento do público, através da requalificação do património histórico e da conservação das colecções, projectando a Universidade de Coimbra e Portugal no século XXI. Está embebida na premissa da multidisciplinaridade do projecto de comunicação que reflecte o espírito da reunião de todas as colecções nestes dois edifícios.
A segunda fase do projecto do Museu, no edifício do Colégio de Jesus (Fig. 2), iniciou-se com a saída de uma parte da Faculdade de Farmácia duma secção do piso -1, e com o início das obras de conservação das fachadas exteriores. Este Colégio, que inclui a Sé Nova, é o maior da Alta Universitária e a construção é datada do século XVI. Tem uma estrutura quadrangular com três pátios interiores nas alas nascente e norte, sendo um deles o claustro da Sé. A ala nascente foi reconstruída no fim do século XVIII pela intervenção pombalina, e a ala norte-poente completou-se no final do século XIX, segundo a mesma volumetria. O Museu vai ocupar cerca de ¾ do edifício.

As colecções da Universidade de Coimbra

As colecções de ciência da Universidade de Coimbra têm origem no núcleo de colecções pombalinas do século XVIII e no seu desenvolvimento durante os séculos XIX e XX. As colecções encontram-se ainda dispersas por doze locais e edifícios, na sua maioria no pólo histórico da Alta de Coimbra. Passo a caracterizar cada uma delas referindo uma estimativa do número de exemplares e o seu valor.
O Herbário da Universidade (COI) consiste na maior colecção de história natural de valor nacional e internacional pois trata-se do segundo maior herbário da Península Ibérica, só suplantado pelo Herbário de Madrid. Possui cerca de 760.000 espécimes de onde se destacam as colecções de flora africana da região da bacia do Zambeze

e de Angola, o herbário de Portugal, e o herbário histórico de Willkom entre outros (COI, 2009).

A colecção de Física é a colecção histórica mais valiosa e com mais *glamour*, considerando os cerca de 400 instrumentos expostos em duas salas no mobiliário original, que incluem o famoso núcleo de peças do século XVIII. É uma colecção única de valor internacional, com um total de 3.000 instrumentos científicos, que revela o seguimento de uma política coerente de incorporação ao longo do tempo e reflete a actividade de ensino e investigação em Física na Universidade desde 1772 (Ruivo, 1997; Antunes, 2004).

A colecção de Antropologia inclui os objectos mais diversos e mais atraentes, de valor internacional pela sua qualidade e organização com cerca de 14.000 peças. As colecções mais representativas, para além do núcleo de quase 400 objectos recolhidos no século XVIII na Amazónia, por Alexandre Rodrigues Ferreira e remetidos para o Museu em 1806, são as colecções de Angola e Moçambique (Areia *et al.*, 1991, 2005). Salienta-se ainda a colecção de osteologia humana com cerca de 2.300 exemplares.

A colecção de Zoologia é a que possui objectos de maior dimensão e ocupa a maior área no Colégio de Jesus, integrando as três salas e o mobiliário histórico original do Gabinete de História Natural (Carreira *et al.*, 2000). Com cerca de 190.000 espécimes, de que se destacam 150.000 insectos, quase 40.000 conchas de moluscos, e uma notável colecção de 4.500 aves. Dos mamíferos referem-se as espécies já extintas em Portugal do urso e os únicos exemplares da subespécie de cabra do Gerês. Esta colecção adquiriu um maior relevo na sequência da destruição do Museu Bocage em Lisboa, no incêndio de 1978.

As colecções de Mineralogia, Paleontologia e Geologia atingem cerca de 21.000 espécimes instalados no Colégio de Jesus. Destaca-se a colecção de 5.000 minerais, em parte exposta na Galeria José Bonifácio de Andrada e Silva, e um enorme mapa geológico de Portugal continental em relevo.

A colecção de objectos vegetais de Botânica, fósseis, modelos painéis didácticos e objectos de etnobotânica perfaz cerca de 3.000 exemplares. Salienta-sa a colecção de 400 modelos florais do século XIX das mais importantes casas europeias produtoras de modelos (Ziegler, Brandel, Vasseur e Auzoux).

O núcleo de objectos de Astronomia, localizado no Observatório Astronómico de Santa Clara, é uma colecção de grande qualidade com instrumentos do séc. XVIII do antigo observatório no Paço das Escolas, que foi demolido por ocasião das obras do Estado Novo (Antunes, 2004). Inclui cerca de 200 instrumentos e o mesmo número em acessórios e ferramentas, para além de uma importante colecção de cartografia e livro antigo.

A colecção de Química que se encontra no Laboratorio Chimico, atinge cerca de um milhar de objectos dos quais se destacam um pequeno núcleo de objectos do século XVIII, dentro do grupo de duas centenas de peças cerâmicas (Casaleiro, 2005). Os mais numerosos são os vidros e existem ainda à volta de 180 instrumentos, aparelhos e balanças.
A colecção de Medicina tem cerca de 5.000 peças, com um núcleo organizado de anatomia patológica de mil espécimes reais conservados em via líquida e 300 modelos. Inclui ainda mais de um milhar de equipamentos e instrumentos científicos, um herbário de 600 espécimes e cerca de duas mil preparações de histologia. Engloba espólios da Farmacologia, Biologia médica, Terapêutica, Oftalmologia, Fisiologia, Bacteriologia, Higiene e Medicina Legal, e Histologia. Tem um potencial de crescimento elevado através dos objectos que se vão desactualizando nos Hospitais de Universidade de Coimbra.
A colecção de Farmácia estima-se num total de 1.000 objectos e instrumentos científicos das áreas da Galénica farmacêutica e de Farmacognosia. Possui alguns equipamentos e instrumentos de grande dimensão como máquinas de comprimidos e estufas.

Avaliação das colecções

A avaliação das colecções parte de quatro questões muito simples:
O que é? Qual o valor? Onde está? Para onde vai?
O acervo considerado no início do projecto era de cerca de 300.000 objectos/espécimes com origem em três Faculdades: Faculdade de Ciências e Tecnologia, Faculdade de Medicina e Faculdade de Farmácia. O reconhecimento interno da qualidade do projecto do Museu da Ciência conduziu ao início do processo de integração da principal colecção científica da Universidade, o Herbário (COI), elevando o número de objectos/espécimes para cerca de um milhão.
O programa de informatização das colecções teve um impulso através do projecto do Museu Virtual do Museu da Ciência, co-financiado pelo POC. Este permitiu criar uma equipa dedicada de cinco inventariantes, um fotógrafo e um técnico de imagem digital, que apoiaram no período de dois anos (2005-2007), os técnicos e investigadores envolvidos na gestão das colecções científicas universitárias. Este projecto foi desenvolvido em parceria com a empresa Sistemas do Futuro, que adaptou os programas In-Arte e In-Natura, adquiridos pela Universidade para as colecções científicas, em particular o software para a colecção de minerais.
Um aspecto essencial deste projecto foi a criação do Museu Digital que disponibiliza no website do Museu (www.museudaciencia.org) 21.000 registos de espécimes

e objectos que podem ser abertamente consultados. O Herbário Digital (http://www.uc.pt/herbario_digital/herb_uc), disponibiliza 34.000 espécimes de plantas resultantes de outro projecto, no website do COI. O número de objectos inseridos nas base de dados cifra-se em 6% do total das colecções de ciência da Universidade. Pode parecer um valor baixo, mas em áreas como a Física ascende quase a 90% e na Antropologia e na Química a cerca de 50% das colecções, as outras variam entre 25% e 4%.

Três aspectos essenciais para o sucesso do projecto foram: as reuniões de acompanhamento em regime mensal, a elaboração de manuais de procedimentos, e a criação e gestão de imagens dos espécimes e objectos das colecções. Quanto ao primeiro ponto, convém ter em conta que esta nova equipa se encontrava dispersa, a trabalhar nos locais das colecções, pelo que foi imperativa a criação de uma rotina de reunião geral mensal com todos os intervenientes e parceiros para verificação do estado dos trabalhos e analisar a situação face às metas a atingir definidas no projecto. Em paralelo decorreram reuniões de trabalho entre os coordenadores do projecto e os cordenadores de secção e reuniões sectorias entre os inventariantes e os conservadores utilizadores do programa In-Arte ou In-Natura. Estas últimas, mais numerosas na fase de lançamento do projecto, tiveram como objectivo a elaboração dos manuais de procedimentos para cada um dos programas que foram partilhados com toda a equipa no sentido de se poder atingir o objectivo final e crucial, da divulgação conjunta de todas as colecções no Museu Digital.

Outro aspecto chave, tratou-se da forma como ultrapassar a possibilidade de ocorrência de números de inventário repetidos nas diferentes colecções. A solução passou por introduzir em cada caso um prefixo de três letras da disciplina de cada colecção (ANT – Antropologia, AST- Astronomia, BOT – Botânica, FIS – Física, MAT – Matemática, MIN – Mineralogia/Geologia e Paleontologia, QUI – Química, MED – Medicina, FAR – Farmácia, ZOO – Zoologia). O terceiro ponto, que se prende com a fotografia, foi talvez o ponto subvalorizado. O resultado foi de 20% dos objectos com ficha criada possuirem pelo menos uma imagem, pois a maioria dos objectos fotografados apresenta duas, três ou mais perspectivas. O projecto foi desenvolvido por um fotógrafo que se deslocou com um estúdio portátil aos diferentes espaços das colecções, para efectuar a captação das imagens. O seu trabalho foi complementado por um técnico de imagem digital que fez o tratamento de imagem, organização e a inserção nas bases de dados em gabinete. Ao dispormos de apenas um fotógrafo, a expectativa do número de objectos fotografados seria sempre inferior ao de entradas criadas, no entanto gostaríamos de ter atingido uma percentagem superior. A solução natural seria a contratação de um segundo fotógrafo, mas esta opção foi afastada por impossibilidade financeira.

Para a divulgação da base de dados no Museu Digital, os objectos/ espécimes agruparam-se inicialmente em três grandes categorias: História Natural, Instrumentos científicos e Etnografia. A primeira categoria é a mais numerosa e inclui verdadeiros espécimes conservados, de Botânica, Mineralogia, Geologia, Paleontologia e Zoologia. Na segunda, de instrumentos científicos, estão representados em especial objectos da Física, Química, Astronomia, Medicina e Farmácia, apesar de todas as áreas possuirem colecções de instrumentos, fazendo desta categoria a mais transversal. No terceiro grupo ficaram os objectos etnográficos e etnobotânicos que se encontram apenas na Antropologia e na Botânica. Posteriormente foi adicionada uma quarta categoria, os Modelos, na sequência de uma questão levantada pela Botânica. A colecção de Botânica possui um importante grupo de modelos de flores, inicialmente colocado com os espécimes de história natural, o que se revelou a curto-prazo uma solução pouco coerente.
Os modelos são uma categoria transversal que tem uma diferenciação simples em História natural e Medicina, em que se distingue o real e verdadeiro do artificial e construído pelo homem. Em Física e Antropologia, esta distinção torna-se mais ambígua em objectos como as miniaturas que se situam na fronteira entre o real e o modelo.
As diferentes colecções disciplinares de ciência, dispersas pelo pólo histórico da Universidade (Fig.3), serão alojadas nos pisos inferiores do Colégio de Jesus em modernas reservas com ambiente controlado e em segurança. Estimam-se as necessidades em área útil de arrumação, em armários compactos com 2,5m de altura, de 700 m2 para materiais predominantemente orgânicos e 400 m2 para materiais predominantemente inorgânicos.

Fig.1 Laboratorio Chimico, Universidade de Coimbra. Fot. de Emanuel Brás.

Fig. 2 Colégio de Jesus, Universidade de Coimbra, vista aérea.

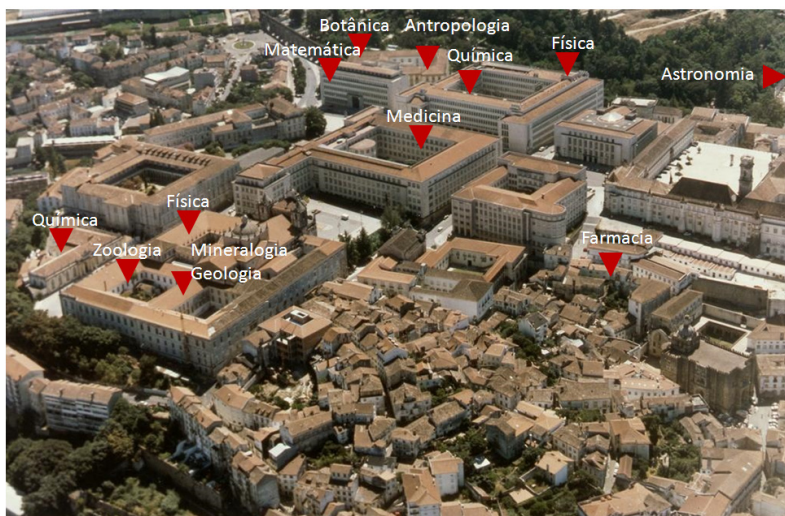



Fig. 3 Localização das colecções nos edifícios do pólo histórico da Universidade de Coimbra.

Referências

Antunes, E.R. coord. (2004) *Laboratório do mundo: idéias e saberes do século XVIII*, Catálogo, Pinacoteca, Imprensa Oficial, São Paulo.

Areia, M. L. R. de *et al.* (1991) *Memória da Amazónia: Alexandre Rodrigues Ferreira e a Viagem Philosophica pelas capitanias do Grão- Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá – 1783/1792*, Catálogo, Museu e Laboratório Antropológico da U. C., Coimbra.

Areia, M. L. R. de; Miranda, M. A; Martins, M. do R. (2005) Alexandre Rodrigues Ferreira na Universidade de Coimbra, *in Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira,* Colecção Etnográfica,Kapa Editorial, Lisboa, Vol. II, p:9-200.

Carreira, I., Reis, J.A., Baptista, M.T. & Ribeiro, R. (2000) *Gabinete de História Natural, Revivências*, Catálogo, Museu de História Natural, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra.

Casaleiro, P.E. (2005) Laboratorio Chimico: A prefiguração do Museu das Ciências da Universidade de Coimbra, *in* Silva, A.C.F. da & Semedo, A. coord. *Colecções de Ciências Físicas e Tecnológicas em Museus Universitários: Homenagem a Fernando Bragança Gil*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Secção de Museologia do Departamento de Ciências e Técnicas do Património, p:77-101.

Casaleiro, P.E. (2009) The restoration of the eighteenth-century Laboratorio Chimico at the University of Coimbra, 19CHEM2007, 19th Century Chemistry: Spaces & Collections, International Conference, Museu de Ciência, Lisbon, in print.

Casaleiro, P. E. (2009a) Laboratorio Chimico, before and after the Micheletti Award, *The Best in Heritage in partnership with Europa Nostra*, Dubrovnik, Croatia, p:52-55.

http://www.thebestinheritage.com/presentations/2009/laboratorio-chimico%2c-before-and-after-the-micheletti-award,56.html (consulta, 15 Nov., 2009)

COI (2009) Herbário do Departamento de Botânica da Universidade de Coimbra, http://www.uc.pt/herbario_digital/herb_uc (consulta, 15 Nov., 2009)

Estatutos da Universidade de Coimbra 1772 (1972) *Universidade da Coimbra*, Livro III, II Centenário da Reforma Pombalina, Coimbra.

(GCU,s/data) *Projecto de Candidatura da Universidade de Coimbra a Património Mundial da Unesco*, Universidade de Coimbra, Coimbra.

Mota, P. coord. (2006) *Museu da Ciência, Luz e Matéria*, Catálogo, Universidade de Coimbra, Coimbra.

Ruivo, M. da C. (1997) *Engenho e Arte, A colecção de Instrumentos do Real Gabinete de Física*, Fundação Calouste Gulbenkian – Departamento de Ciência, Catálogo, Lisboa.

Pedro Pereira Leite

É doutorando em Museologia, na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em Lisboa. É Mestre em História Contemporânea, pela Faculdade de Letras de Lisboa, e em Ciências da Educação, pela Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, em Lisboa. É Pós-graduado em Comportamento Organizacional, pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e Empresa, em Lisboa. Frequentou o Mestrado em Estudos Africanos do ISCSP e o Programa Avançado de Gestão para Executivos da Universidade Católica Portuguesa. Desenvolve investigação no âmbito dos processos de influência social e Cultura Contemporânea e em Estudos pós-colonais. Prepara o doutoramento sobre os processos de mobilização da cultura para o desenvolvimento económico e social. Actualmente é director do Museu Mineiro do Louzal e do Centro de Ciência Viva do Louzal, concelho de Grândola, e colabora com o Centro de Estudos Territoriais da Universidade Lusófona.

CASA MUSS-AMB-IKI – ESBOÇO DUM PROCESSO MUSEOLÓGICO PARA A ILHA DE MOÇAMBIQUE

Pedro Pereira Leite

Resumo

Casa Muss-amb-iki é um projecto de investigação-acção em curso que tem como objectivo final a produção duma tese de doutoramento em museologia. O corpo essencial da investigação envolve a elaboração de um processo museológico numa cidade em Moçambique. Este artigo apresenta uma problemática, uma proposta de metodologia a aplicar e um exercício de avaliação da metodologia proposta: Em "Elapu- Muhipiti" apresentam-se os problemas essenciais. Contextualiza o espaço, define as linhas de rumo para responder à possibilidade de construção de uma organização museológica como projecto de desenvolvimento, baliza as formas de produção, registo e conservação de objectos museológicos. Em " A viagem como elemento catalisador do processo museológico", apresenta-se a base metodológica do trabalho. Essencialmente a sua justificação teórica. Finalmente em "A herança Africana nos museus de Lisboa" apresentam-se, em síntese os resultados duma experiencia de avaliação sobre a metodologia proposta. Concluímos neste trabalho que a memória africana está sublimada nos museus da cidade de Lisboa, uma cidade que mostra essa herança de forma particularmente evidente nos seus ritmos, nas suas vivência e nas memórias dos seus cidadãos.

Palavras-chave: Museologia Pós-colonial, Moçambique, Viagens Museológicas, Sociomuseologia

Abstract

Casa Mus-amb-iki is a project of action research in progress that aims to end the production of a doctoral thesis in musicology. The body most of the research involves the development process of a museum in a city of Mozambique. This article presents a problem, a proposed methodology to be applied and an exercise of the proposed methodology: In "Elapu-Muhipiti" presents the key problems. Contextualizes the area, sets out a course to meet the possibility of building an organization and museum development project, the goal forms of production, recording and conservation of museum objects. In "The trip to catalyze the process museum" presents the methodological basis of work. Essentially its theoretical justification. Finally in "The African heritage in the museums of Lisbon" presents, in summary the results of an experiment evaluating the proposed methodology. We conclude that the memories of Africa is sublimated in the museums of Lisbon, a city that shows that heritage in a particularly evident in its rhythms, in their experience and memories of its citizens.

Keywords: Postcolonial Museology, Moçambique, Museological Travels, Sociomuseology

Elapu Muhipiti – A Ilha como uma casa

Casa Muss-amb-iki é um projecto de investigação museológica que de centra na Ilha de Moçambique. Muhipiti, nome Macua da cidade e ilha de Moçambique, é um espaço peculiar, formado pela talassocracia do Índico onde se evidenciam cruzamento de múltiplas culturas.
Espaço híbrido, de contacto da cultura Macua com o mar, desde meados do séculos XII que a região é regularmente visitada pelos povos do Índico. A configuração geográfica da Ilha de corais foi ponto estratégico para o estabelecimento e fixação dos visitantes.
Foi essa ilha que os Portugueses escolheram, no século XV, para fixarem o seu principal porto comercial e militar na costa oriental de África. Até ao século XIX era a capital da colónia, casa do governador da Província. Durante o século XX era uma cidade europeia com estradas de macadame, bailes em clubes e comercio grosso, que convivia com a cidade macua, de madeira e colmo. A independência e a guerra civil que se lhe seguiu, não favoreceram a sua riqueza. Refúgio de gentes deserdadas, depressa o abandono dos poderes a metamorfoseou num espaço desolado. Nos anos 90, a sua classificação como Património da Humanidade, granjeia-lhe o reconhecimento internacional da sua especificidade e originalidade como território africano feito de diversas gentes que vieram de diferentes partidas e que aí ficaram.
O olhar do viajante e dos poetas sempre se fixaram nas memórias e nas histórias de Muhipiti. Nas suas grandezas, nas marcas dos tempos, nas suas ruas, nas suas dores, nos seus sabores e nos rostos das suas gentes. É local de vivências dotado duma textura própria que exerce um forte poder de atracção sobre quem a visita.
É neste espaço que nos envolvemos no nosso processo de investigação. As questões base que procuramos responder são saber o que é que a museologia pode mobilizar para participar num processo de afirmação de herança patrimonial, e que configuração organizacional pode assumir um equipamento museológico num espaço pós-colonial, para responder às necessidades de desenvolvimento da comunidade.
A resposta a estas questões leva-nos a identificar as heranças e as memórias da comunidade, as suas relações com o espaço e com o tempo, ingredientes necessários para uma proposta dum processo museológico. Um processo centrado nas pessoas e nas suas heranças. Um trabalho que será brevemente efectuado nesse espaço.
No âmbito da preparação desta investigação sentimos necessidade de trabalhar a questão da formação da identidade cultural e a sua presença no museu. Formulamos algumas hipóteses de trabalho, escolhemos uma metodologia e

construímos uma grelha de análise. Testamo-la nos museus de Lisboa. São os resultados desse trabalho que, sinteticamente, aqui se apresenta, integrados no âmbito da problemática enunciada de construção dum processo museológico na Ilha de Moçambique.

A Declaração de sobre os "Princípios Base do Museu Integral" da mesa-redonda de Santiago do Chile em 1972 estabelece e recomenda que "o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na acção, situando suas actividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas actuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais "[1]

Trata-se de um manifesto que apela a que o museu desempenhe um papel social relevante na sociedade enquanto agente propiciador de mudança, ao mesmo tempo que propõe que os museus se tornem em espaços que permitam a consciencialização dos problemas da comunidade e das diferentes soluções podem encontrar para melhorá-la. Espaços de diálogo entre a comunidade e o mundo. Este olhar sobre a organização museológica é uma condição essencial para sua integração à vida da comunidade e que lhe permite tornar-se numa organização prestadora de serviços.[2]

O recentramento da organização museológica sobre os problemas da comunidade, proposto pela sociomuseologia implica a releitura da memória e da herança das comunidades numa busca de instrumentos mobilizado para o seu desenvolvimento sustentado. O museu torna-se assim numa janela de oportunidade para a inovação cultural. Esta operação altera a função tradicional do museu como espaço de guarda de objectos, para um museu como um espaço duma comunidade que constrói as suas memórias, levando os seus objectos e criando os seus objectos. O museu assume-se assim como um espaço de objectos em permanente transformação. Espaços de vida, de trabalho e de investigação. Uma porta de comunicação com o mundo para a formação de saberes e como oficina de artes.

Esta abordagem teórica condiciona o nosso processo de produção museológica na medida em que, ao optarmos por nos centrar sobre a comunidade, sobre a sua

1 *"ICOM -Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972", e "Declaração de Caracas, 1992" in (PRIMO, Judite:1999) "Museologia e Património: Documentos Fundamentais, Cadernos de Sociomuseologia, Lisboa Universidade Lusófona, pp. 105-115 e pp.229-249*

2 *MOUTINHO, Mário (2008) "Museus como Instituições Prestadores de Serviços", Working Paper" (Distribuído para discussão no Curso Avançado de Museologia), Lisboa ULHT.*

arte e seu saber, sobre as suas vivências, valores e gestos, como fonte da dinâmica criadora do objecto museológico, conduz-nos ao exercício da identificação da sua identidade cultural. E interessa-nos essa produção, não tanto como reconhecimento de objectos (documentos) históricos, mas como objectos mnemónicos, específicos, provenientes da sua relação com o tempo e com o espaço. São sem dúvida portadores de historicidade, mas o que procuramos neles não é tanto a sua filiação no passado, mas a sua filiação no presente, enquanto resultado duma hibridação do vasto conjunto de influências culturais. Procuramos mobilizar esses marcadores de memória para a construção do futuro. E será a partir dessa produção de deverá ser desenhada a organização museológica.

Ainda no âmbito da questão da formação da identidade cultural, é vulgar encontrarmos, em relação à ilha de Moçambique, a referência às influências europeias, da cidade de pedra e cal, à cidade Macua, dos africanos e à presença dos "monhés" e suas mesquitas, como três conjuntos distintos, como três universos culturais. Não descartando a importância que essas distinções assumem ao nível da organização social, interessa-nos sobretudo explorar a síntese e os diálogos existentes nos diversos modos de vida como componentes dum universo específico, único. Porque é a partir dessa singularidade que pretendemos construir o processo museológico. A casa como espaço primordial, único, mas portador de múltiplas valências de formas de adaptação aos tempos do mundo.

A viagem como elemento catalisador dum processo museológico

A casa implica uma delimitação no espaço: o interior e o exterior. O interior, ordenado, conhecido. O exterior ignoto, cheio de perigos. A museologia já operou a ruptura pós-moderna. Durante muito tempo carregava objectos do mundo para o interior dos museus. A partir dos anos sessenta é o museu que sai para o mundo. Instala-se no mundo e procura responder às suas necessidades. Num e noutro momento a viagem está presente. Num primeiro tempo eram as viagens que traziam os objectos para os museus. Agora são as viagens que permitem que a vida entre no museu.

A viagem constitui uma experiencia sensorial que identifica a diferença. O olhar sobre o outro, o reconhecimento da identidade do outro é um exercício feito a partir da confrontação entre o que nos é familiar e o que não conhecemos. O processo de apropriação do outro leva-nos à construção da sua inteligibilidade. À sua integração nas nossas categorias. Entre o que nos apropriamos, seja como objecto material, seja como conhecimento ou como ideias e a produção de sentido, a classificação e a ordenação do novo mundo, constituem-se como modos de apropriação da diferença.

Um processo museológico, nesta perspectiva é uma viagem. Uma viagem de nós até aos outros e dos outros até nós. A síntese nasce deste diálogo. Outrora desigual, porque não reconhecia a identidade dos outros, hoje, naturalmente uma opção de cidadania e de acção na investigação.

Em "As expedições no Cenário Musea" [3] Cristina Bruno faz uma reflexão sobre o papel que a expedição desempenha da construção de elos de sentido patrimonial, muitos deles valorizados e preservados pelos museus, bibliotecas e outras instituições do saber, nos mais diversos territórios. "*A idealização de rotas, a preposição de percursos para esquadrinhar, investigar, explorar, proteger, dominar, propiciando a realização de colectas de espécimes de natureza, de artefactos e de outras expressões culturais, são acções que se entrelaçam nas raízes do coleccionismo e na origem de muitos museus. É impossível reflectir sobre os antecedentes das expedições sem abordar algumas características que evidenciam a singularidade no cenário museal e o seu comprometimento com a formação de acervos e colecções*. (op.cit, 36)

Integrada na discussão da historicidade dos fenómenos museológicos o estudos dos museus tem vindo, segundo Cristina Bruno, nos últimos anos do século XX a ser orientados por três perspectivas. A primeira, mais técnica, orientada para a reflexão dos problemas que envolvem o trabalho de preservação e conservação de colecções e acervos, bem como de todas as actividade inscritas na cadeia operatória do procedimento museográfico. A segunda inscreve-se no âmbito da análise das razões dos processos museológicos, as especificidades que as instituições museológicas desempenham no contexto sócio cultural. A terceira e última perspectiva, que segundo Bruno, complementa as duas anteriores, relaciona-se com o levantamento histórico das origens das colecções e das especificidades institucionais.

No âmbito desta última perspectiva metodológica, afirma Cristina Bruno que se pode observar as mentalidades que presidiram há constituições dos museus, a sua evolução ao longo dos anos, e revelar os princípios que nortearam as instituições museológicas, sobretudo os sentidos das escolhas patrimonialmente relevantes em cada tempo. Através destas análises podemos identificar os processos de ruptura epistemológica que os processos museológicos têm vindo a sofrer. "*São estudos que caracterizados pela busca de princípios que norteiam as lógicas das instituições, que pontuam as estruturas de longa duração relativas às funções sociais dos processos de musealização e, também, que analisam as rupturas que vêm incentivando novos modelos de musealização*". (ibidem). Esta metodologia

3 *Expedição São Paulo 450 anos: Museu da Cidade de são Paulo, São Paulo 2004, pp. 36-47*

da análise da historicidade do fenómeno museológico a partir da constituição de acervos permite que os museus de hoje se constituam como centros de saber, de valorização territorial e de atracção cultural. Isso permite considerar o museu como um vector de desenvolvimento estratégico da comunidade. "*Considera-se hoje, que estes lugares, para a "administração da memória" são por um lado, fóruns para a negociação cultural e, por outro, podem ainda ser considerados "a sede cerimonial do património onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemónicos o organizam*" (ibidem). Nesta última abordagem recorre a Nestor Garcia Canclini[4] e da importância dos processos de hibridação.

Ao desenvolver estes estudos, Cristina Bruno salienta a importância das expedições, viagens e missões, como "*razões impulsionadoras da formação de instituições museológicas*" (op.cit 37). E faz um bosquejo da história da formação de várias das colecções museológicas que tiveram origem em expedições. O seu interesse neste domínio é dominado pelo significado semiófero[5] das colecções. "*Pode-se afirmar que os fenómenos museológicos são o resultado do entrelaçamento entre os indicadores de memória transformados em bens patrimoniais e a sociedade contemporânea permeada, como em outros períodos, pela necessidade de dominar, rememorar, comemorar e deixar as suas marcas*." (op.cit, 37)

E prossegue "*É consenso que um museu, qualquer que seja, deve responder a uma questão fundamental: o que é a condição humana*? [6] *As respostas a esta questão têm moldado instituições com diferentes perfis, mas sempre ancoradas nas potencialidades dos acervos identificados, organizados e protegidos. É fundamental entender quais são as estratégias utilizadas pela sociedade para a constituição das suas colecções, como os cidadãos seleccionaram os seus referenciais patrimoniais, quais são as principais atitudes que têm impulsionado a colecta e a guarda de indicadores de memória, entre muitas outras inquietações*" (ibidem).

Na busca duma resposta para estas inquietações surge a viagem como uma das formas privilegiadas de constituição de colecções museológicas ao longo dos séculos. "*As rotas, os roteiros e os percursos, concebidos, realizados em nome das mais diferentes razões, têm justificado a origem de grandes contingentes de património musealizado*." (ibidem).

4 *CANCLINI, Nestor, Garcia, (2008), Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade, São Paulo, ed. SUP, p 169*

5 *Semiófero significado literal Alferes, Porta-Bandeira. Significado implícito mnemónico. Objectos sem utilidade prática mas com significado simbólico. (Ver Enciclopédia Enaudi, nº 1, Memória-História, Lisboa, INCM, 1997,*

6 *Pergunta feita por Neil Postman, na XV Conferência Internacional dos Museus, Haia, 1989*

Foram as viagens que permitiram multiplicar os acervos e os ressignificados das exposições, a multiplicação dos saberes. Foram também elas que permitiram compreender a importância do respeito pelo outro, pelos seus objectos e pela sua cultura. É a partir do reconhecimento da cultura do outro que se criaram normas de conduta e de protecção do património cultural; (que inclui questões como diversidade cultural, a polaridade erudito/popular, o uso de recursos naturais, os símbolos nacionais. Esse reconhecimento leva à constituição de convenções internacionais e recomendações para a conservação e preservação de patrimónios da humanidade.

A viagem foi no passado o processo de eleição da constituição da maioria dos museus. Na actualidade a expedição obedece a códigos de ética que implica uma negociação entre os actores. O que se busca é a partilha de saberes e conhecimentos com os distintos sectores da sociedade. Já não se trata duma actividade simplesmente recolectora, mas sim duma actividade de conhecimento e de produção de ciência que deve implicar uma troca de saberes.

A viagem museológica é hoje essencialmente uma troca de conhecimento e saberes. Se retiramos conhecimento da comunidade, devemos reflectir o que é que devolvemos em troca à comunidade. É por isso que "*A articulação essencial às expedições deve respeitar acordos e normas internacionais. A articulação, essencial às expedições, entre as intenções, olhares e registos, ocorre a partir de outros princípios. A lucidez e a reflexividade são assumidas a priori, na perspectiva de encontro potenciado nos percursos*." (op.cit, 45-46)

Como metodologia de trabalho museológico a expedição é uma forma de externalizar o museus. *"O acumulo de acervos deu lugar ao respeito à praticas culturais, as referencias patrimoniais têm, gradativamente, ocupado o espaço das colecções exaustivas, e as acções de extroversão têm procurado os caminhos da inclusão social. Hoje as expedições percorrem as suas rotas conscientes da necessidade do diálogo e do refinamento de atitudes nas trocas culturais*" (opcit, 46).

A viagem inserindo-se num contexto de metodologia museológica clássica representa também uma atitude de inovação metodológica. "*As intenções das rotas têm sido profundamente alteradas e o registo do que é visto contam hoje com infinitos recursos tecnológicos. É preciso refinar o olhar, treina-lo para estar apto a descobrir a reentrância da cicatriz, perceber as inflexões, descobrir o relevo na inscrição, para encontrar aquilo que singulariza e identifica"* (op cit, p 46)

Imagens de África nos museus de Lisboa

Como exercício de preparação metodológica para a nossa tese preparamos uma viagem por Lisboa e pelos seus museus com o objectivo de observar a herança e a memória africana na cidade e nos seus museus.
Procuramos neste dialogo, por agora sem personagens, interrogar um tema para ver quais os resultados que produzia. Para testar a forma como uma viagem se podia constituir como uma metodologia de um processo museológico.
Lisboa é também a velha capital do império. Porto de partida e chegada das mercadorias e das gentes das várias partidas do mundo, hoje tão salientadas como componente da nossa especificidade cultural. Entre as muitas possibilidades de diálogos, escolhemos a presença africana e o seu reflexo na instituição museológica.
Foi pensado como uma viagem pela cidade. Um exercício dum viajante que durante uma semana passeia pelas ruas duma cidade e observa as pessoas e os seus ritmos, gestos, sabores e cores e que visita os seus locais de memória. O objectivo, singelo, era obter uma síntese sobre a presença da identidade africana nos museus de Lisboa.
Partimos despreocupados para uma viagem tal como faz um visitante. Uma máquina fotográfica, um gravador e um caderno de apontamentos, foram os nossos instrumentos de colheita. Organizamos um pequeno diário, com pontos de paragem em museus e em sítios públicos. Olhamos para o que acontecia à nossa volta com uma interrogação. Onde está a herança africana? Como é apresentada a memória de África nos museus da cidade?
Para a análise das representações da herança africana nos museus, utilizamos uma metodologia mais fina, onde para além da visita à colecção, efectuamos algumas investigações complementares, essencialmente ancorado numa análise bibliográfica e em entrevistas selectivas. A viagem no interior do museu foi organizada a partir de quatro vectores: A) O Conceito gerador, que incluía o processo de criação do museus, sua história e suas principais actividades; B) A modulação da exposição, através da sua organização temática e análise da produção de sentido temática; C) Os recursos e linguagens utilizadas, o texto de suporte, as legendas ou etiquetas, os processos de iluminação e sonorização e D) o projecto expositivo, ou a relação entre o espaço construído e o desenho expositivos, os movimentos entre espaços.
E foi assim que Visitamos museus Históricos (Museu Militar, 1842, Museu da Cidade, 1942), de Arte (Museu Nacional de Arte Antiga, 1884; e Museu do Chiado; 1911), de Arqueologia (Museu do Carmo, 1864; e Museu Nacional de Arqueologia Leite de Vasconcelos, 1893) e Etnologia (Museu da Sociedade de Geografia, 1892; Museu Nacional de Etnologia, 1965), numa pequena selecção com base na sua representatividade como "museu nacional".

Não vamos agora, por uma razão de espaço, detalhar as análises efectuadas. Abordaremos sinteticamente as suas conclusões. Ao viajar pela cidade encontramos múltiplas presenças da herança africana. Os africanos, facilmente identificados pela cor da pele, muitos deles cidadãos nossos vizinhos circulam de forma intensa por toda a cidade. Estão presentes nos transportes públicos, nas lojas, No espaço público. Lisboa é uma cidade híbrida. Cidade cosmopolita onde restaurantes africanos pontuam com discotecas africanas, lojas africanas e festivais africanos.
No Terreiro do Paço (entre Abril e Setembro de 2009) a edilidade organizou uma exposição de José de Guimarães com o nome "África". Nesse capítulo Lisboa é uma cidade que não se distingue das demais antigas capitais coloniais europeias, cidade colorida e que acolhe no seu seio gentes das mais diversas partes do mundo.
Mas onde está a memória dos Africanos na Cidade. No largo de São Domingos, ponto de encontro da comunidade guineense foi há poucos anos colocada uma lápide de "mea culpa" da cidade de Lisboa aos Judeus supliciados pela Inquisição, cujo paço - cárcere se encontrava nesse mesmo local. É curioso como não há nenhum elemento patrimonial que recorde, por exemplo o tráfico negreiro, ou o seu contributo para a construção da cidade. Será que este esquecimento que significa que o assunto ainda não está resolvido na consciência nacional?
Isabel de Castro Henriques em A "*Herança Africana em Portugal*" [7]apresenta uma interessante leitura sobre a herança ou as heranças africanas em Portugal. Afirma a propósito desta presença ausência: "*Esta lógica do corpo (da cor) se permite que os africanos organizem as suas vidas, não deixa por isso de constituir um obstáculo à sua plena integração na sociedade dos homens*" (op.cit, 233).
E prossegue: "*Estes preconceitos pertencem à criação duma leitura polémica e negativa aplicada durante séculos aos africanos e reactualizada pela dominação da guerra colonial do século XX (...)*", para concluir mais à frente "*A espessura da cor parece asfixiar as probabilidades do acesso ao conhecimento e, por isso, os africanos estão impedidos de entrar nessa área específica, que permite a organização de sociedades harmónicas*" (op cit 234). A leitura de Isabel Castro Henriques permite revelar que a memória portuguesa também é negra, e que essa negritude está bem presente em todos os domínios da nossa vida. "*O inventário da herança permite hoje, mais do que ontem, identificar a maneira consistente como os africanos souberam e quiseram integrar-se na sociedade portuguesa, tornando-se inteiramente portugueses e participando na renovação do imaginário e na construção do facto nacional*" (op.cit, 235).

7 *Henriques, Isabel de Castro (2008), A Herança Africana em Portugal, Lisboa Edições CTT*

Folheando o excelente livro onde estas palavras foram escritas, verificamos que, a maioria dos objectos deste inventário, são hoje objectos de museus, de arquivos ou bibliotecas. Estão inscritos em património. São objectos do nosso quotidiano.
E então como é que essa herança, como é que a narrativa da memória africana está representada nos museus de Lisboa.
Na nova cidade do Parque das Nações, no Largo das Bicas, encontra-se um pedestal vazio, com a palavra *Kanimambo* escrita no solo em calçada portuguesa. Kinambando significa encontro/amizade em Swaheli (ou Suaíli). Esta ausência do objecto representa bem as conclusões a que chegamos. África está presente subliminarmente nos museus Lisboetas. Está lá, mas não assume essa identidade. É uma parte do cenário. Não são objectos mnemónicos nem apresentam narrativas identitárias.
Na apresentação dos objectos da nossa herança africana são atribuídos os significados da cultura europeia. São como que troféus do nosso domínio e não objecto de conhecimento de outras culturas. Quando falamos do encontro e da amizade não será necessário atribuirmos valor à identidade de quem queremos ser amigos.
Um exemplo. Percorremos a exposição "Portugal e o Mundo" (Julho/Outubro 2009) no Museu Nacional de Arte Antiga para observar onde e como estava representada África e os Africanos. Encontramos alguns objectos: os saleiros em marfim da Costa do Marfim, as estátuas de madeira do Benim, o escudo de madeira do Congo. No catálogo, um artigo sobre o tráfico negreiro. Não deixa de ser curioso que não exista na exposição uma correspondência entre a razão dos "encontros" (o trafico) e os objectos (ícones). E teria sido fácil construir uma pequena referência às grilhetas e correntes que cerceavam a liberdade a outros seres, a outros que se encontravam do outro lado dos objectos expostos.
São opções de exposição? Não houve intenção de mostrar. É uma opção justificável, tanto quarto significativo é o esquecimento. No final ficamos com a ideia de que os encontros foram uma aventura branda, sem conflitos, sem sangue, sem sofrimento e que nos trouxe prosperidade a todos.
Antes os museus eram mais altruístas. A colonização justificava-se com a missão de civilizar. É certo que também se esquecia de o outro lado queria ser civilizado, mas agora nota-se todo o nosso egoísmo societário excluindo e esquecendo o outro lado. Os museus de Lisboa, este museus não estão a ser dialógicos. Mas, perguntamos nós, não seria uma função desses museus, porque nacionais, de se constituíram como espaços dialógicos.
Verificamos que a historicidade continua a marcar o panorama museológico na cidade. Num mundo global nós fomos os primeiros. Nós somos globais há mais

séculos é o que nos dizem os nossos museus de Lisboa. Mas não será altura dos museus problematizarem a nossa identidade. Afinal foi essa a estratégia que levou à sua constituição e gestão. Não será este um desafio para a museologia do nosso tempo.

E ao obliterar a herança africana não estamos a obliterar outras heranças. Quais são os patrimónios que habitam connosco na cidade. Para isso seria necessária uma viagem pela cidade para redescobrir as suas heranças. Não será aqui que museologia encontra um espaço para participar no desenvolvimento da cidade?

Bibliografia

"ICOM -Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972", e "Declaração de Caracas, 1992" in (PRIMO, Judite:1999) *Museologia e Património: Documentos Fundamentais*, Cadernos de Sociomuseologia, nº 15, Lisboa Universidade Lusófona, pp. 105-115 e pp.229-249.

MOUTINHO, Mário (2008) "*Museus como Instituições Prestadores de Serviços*", Working Paper" (Distribuído para discussão no Curso Avançado de Museologia), Lisboa ULHT

BRUNO, Cristina (2004),"As expedições no cenário museal", in *Expedição São Paulo 450 anos,* Museu da Cidade de são Paulo, São Paulo pp. 36-47

CANCLINI, Nestor, Garcia, (2008), *Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, ed. SUP, p 169

Le Goffe, Jacques (1997) "Memória" in *Enciclopédia Enaudi*, nº 1 (Memória – História), Lisboa, INCM, pp. 11-50

Henriques, Isabel de Castro (2008), *A Herança Africana em Portugal*, Lisboa Edições CTT.

Reyes Carrasco Garrido

Licenciada en Geografia e Historia por la Universidad Autonoma de Madrid con la Especialidad de Historia y Teoria del Arte en el ano 1994, centro en el que impartio clases sobre historia del arte espanol y europeo del siglo XIX. Funcionaria del Ministerio de Cultura desde el ano 2002, pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, ocupando en la Subdireccion General de Museos Estatales el puesto de Jefa de Servicio de Documentacion, dentro del Area de Colecciones. Desde el ano 2002 es miembro de la Comision de Seguimiento de Domus del Ministerio de Cultura y secretaria de la Comision de Seguimiento de la Red de Instituciones Usuarias de Domus, ocupandose del desarrollo, seguimiento, y coordinacion del Sistema Integrado de Documentacion y Gestion Museografica Domus. Participa tambien en la direccion y coordinacion de la construccion de Tesauros del Patrimonio Historico, asi como en el desarrollo y mantenimiento de bases de datos utilizadas para su generacion y distribucion.

UN MODELO DE NORMALIZACIÓN DOCUMENTAL PARA LOS MUSEOS ESPAÑOLES: DOMUS Y LA RED DIGITAL DE COLECCIONES DE MUSEOS DE ESPAÑA

Reyes Carrasco Garrido

Resumen

Día a día las instituciones museísticas aplican diferentes métodos y técnicas a la hora de investigar en el ámbito de sus colecciones, en la historia de la institución y en sus propias funciones: se investiga en documentación, se investiga en difusión y educación y se investiga en conservación y restauración, persiguiendo con este esfuerzo la difusión y accesibilidad de los bienes culturales, así como la creación de redes de información y conocimiento entorno a las mismas. Podemos decir que, en la evolución que ha experimentado la propia ciencia museológica, el concepto de información ha ido evolucionando paralelamente, siendo éste aplicado en los museos en su doble concepto de comunicación y de adquisición de conocimientos; los museos trabajamos con información, información que producimos, recuperamos, reinterpretamos, contextualizamos, procesamos, gestionamos y difundimos, convirtiendo a éstas instituciones en centros de conocimiento.

El objeto de estas páginas es dar a conocer cómo a partir de la experiencia del proyecto de Normalización Documental de Museos desarrollado por el Ministerio de Cultura de España, el tratamiento, la gestión y la difusión de la información y el conocimiento de las colecciones, ha contribuido a reforzar la concepción del museo como centro de documentación e investigación y a crear una red de trabajo común que los convierte en centros de información y conocimiento al servicio de la sociedad. El papel que la documentación como fuente y como recurso desempeña en este proceso es fundamental, asentando en no pocas ocasiones la base para poder llevar a cabo una adecuada investigación aprehendida de la propia estructuración documental.

Palabras Clave: Normalización, Domus, Red, Gestión, Información, Conocimiento

1. La documentación y la estructuración de la información.

1.1 El primer paso: El análisis y la evaluación

Existen varias definiciones de qué es la documentación aplicada a diferentes ámbitos científicos, pero todas ellas coinciden en que comporta un procedimiento de análisis, registro, estructuración y organización de la información. Son múltiples los canales que el museo puede utilizar en este procedimiento, así como son múltiples los receptores y las demandas de diferentes niveles de información.

Si como centro de documentación los museos quieren convertirse en canales de difusión de la información y ser recursos de conocimiento científico, el primer nivel al que deben enfrentarse es a ese análisis, registro y organización de la información, con el objeto de facilitar unidades estructuradas de información a disposición de los usuarios.

Para analizar, registrar, estructurar y organizar toda esta información el museo utiliza diferentes técnicas documentales, unas de carácter científico (Inventarios y catálogos razonados de las colecciones) y otras de carácter administrativo (libros de registro) que permiten identificar, clasificar, describir y difundir dicha información, así como aplica diferentes procedimientos de trabajo sobre los grandes conjuntos documentales que integren el Sistema Documental de la Institución.

El punto de partida del proyecto de Normalización Documental de Museos en el año 93 fue en primer lugar intentar definir qué era y cómo debía estructurarse un Sistema Documental de un museo y paralelamente analizar cómo se estaba trabajando en los museos de titularidad estatal dependientes de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura.

Para el primer punto se consultaron diferentes modelos y estándares documentales tanto nacionales como internacionales, diseñando un Sistema documental integrado por un conjunto de documentos compuesto por cinco grandes grupos de elementos documentales: Fondos Museográficos, Fondos Documentales, Fondos Bibliográficos, Fondos Administrativos y otro tipo de documentación como informes de restauración, informes sobre la conveniencia o no de adquisición de un bien cultural, etc.

Se define a la vez que, todos estos elementos serán sometidos a lo largo de su vida en la institución museística a un conjunto de procesos documentales, tanto técnicos como de mera gestión administrativa, que también formarán parte de ese sistema documental: todos estos elementos se registran, inventarían, catalogan, se reproducen, son sometidos a informes de préstamos para exposiciones o sufren tratamientos de restauración, se reproducen en diferentes formatos y soportes, etc., concibiendo así un sistema integrado no solo en la gestión, también en el

tratamiento de la información (se normalizan procedimientos y documentos).
Por otro lado, el análisis y evaluación que se realizó de los museos estatales sacó a la luz la ausencia total de una normalización de cara a la identificación, descripción y clasificación de los bienes culturales, no sólo por las diferencias que pudieran existir conforme a las diversas tipologías o especialidades científicas de las instituciones, también por la insistencia, aun hoy palpable en muchos centros, en resistir ante la idea de que todo se puede catalogar bajo unos mismos criterios, ¿qué tiene que ver, -leámoslo en una dirección o en otra – un Picasso, con una silla estilo imperio, un astrolabio, un rabel, una máquina de coser, un grabado, un fósil o un tiranosaurio rex?
De todo este trabajo previo fue fruto la publicación en el año 1996 por el entonces Ministerio de Educación y Cultura de la Normalización Documental de Museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica (1), a partir de la cual se diseño una aplicación informática denominada Domus (Documentación de museos) que se estructura conforme a la definición del anterior modelo de Sistema documental y que a día de hoy está siendo utilizada en el ámbito nacional por más de 100 instituciones de diferente titularidad, gestión y, lo que es más importante, diferente especialidad o disciplina científica.(2)

1.2 El segundo paso: La normalización de la información

Estructurar la información y utilizarla de la misma manera, es decir, ajustarse a una norma común, es fundamental para la recuperación, intercambio y difusión de la información y el conocimiento.
En el marco del mismo proyecto y con continuidad hasta el día de hoy, el Ministerio de Cultura está trabajando en materia de normalización en dos grandes líneas de trabajo:

1.2.1 La normalización de vocabulario

El establecimiento de campos controlados por tesauros y/o listas de control terminológico utilizadas para la identificación, descripción y clasificación de los bienes culturales facilitará la uniformidad en la introducción de datos y garantizará la recuperación y el intercambio de la información.
En el seno de la comisión de Normalización Documental, se crearon varios grupos de trabajo para la elaboración de vocabularios técnicos que sirvieran para la identificación, clasificación y descripción del Patrimonio Cultural. Estos grupos trabajaron en ámbitos terminológicos relacionados con la cerámica, el mueble, la numismática, sigilografía y glíptica, el dibujo y la estampa, el vidrio, los metales, la escultura y los textiles pero por diversos motivos sólo vería la luz el Diccionario de dibujo y estampa publicado por la Calcografía Nacional en el año 1996. (3)

Esta línea especializada de tesauros se retomaría durante la década del 2000 publicándose el Diccionario de materiales cerámicos (2002) y el Diccionario de Mobiliario (2006), estando previsto para el año 2009 la publicación del Diccionario de Numismática. (4)

En esta misma década se comienza a trabajar en dos nuevas líneas, por un lado en la elaboración de una herramienta informática para la construcción de tesauros, Jerartés, y por otra, en la elaboración de tesauros más genéricos del Patrimonio Cultural, tanto mueble como inmueble, aplicados a los siguientes ámbitos:

• Denominaciones de bienes culturales (con 11.593 descriptores)
• Materias de fabricación y decoración de bienes culturales (con 1.702 descriptores)
• Técnicas de fabricación y decoración de bienes culturales (con 1.721 descriptores)
• Contextos Culturales (con 4.252 descriptores)
• Iconografía (con 5.046 descriptores)
• Lugares Geográficos (con más de 68.000 descriptores)

De todos ellos solamente se ha publicado el Diccionario de Materias (2009) (5) ya que el carácter pluridisciplinar de estos tesauros provoca que sea difícil poner un fin a este trabajo, incluso si el tesauro está publicado, pues siempre hay nuevas aportaciones. Esta situación ha llevado al Ministerio de Cultura a plantearse por un lado, la publicación parcial de estos tesauros generales previéndose para los próximos años la publicación de un tesauro de denominaciones de bienes culturales relacionados con los cultos, ritos y creencias (2010) y un tesauro de terminología utilizada para la identificación de la iconografía judeocristiana e islámica (2011); y por otro a la elaboración de los requerimientos informáticos para la creación de un portal Web para la consulta y difusión on-line de estos diccionarios-tesauros.

Estos tesauros genéricos incorporan las facetas de los tesauros especializados (denominaciones de objetos, materias, técnicas y descriptores formales), la información facilitada por otras fuentes de información (otros tesauros, diccionarios, bibliografía especializada, etc), alimentándose también de las propuestas de términos aportados por todos los museos usuarios de la Comunidad Domus que son analizadas por especialistas para canalizar su inclusión o no en los tesauros correspondientes, trabajándose así tanto de un modo inductivo como deductivo. Un claro ejemplo de cómo la documentación y la investigación, en este caso terminológica y de aplicación a la descripción de bienes culturales, van unidas de la mano.

Para la distribución de estos tesauros el Ministerio cuenta también con otra herramienta informática denominada Convertés, que facilita la gestión de las sucesivas versiones de tesauros entre la red de museos usuarios de Domus a través de la importación de los tesauros construidos en Jerartés y su comparación con los

tesauros elaborados en cada una de las instituciones usuarias de Domus mediante la confrontación de ficheros en lenguaje XML que permiten igualar, asimilar, y rechazar los términos propuestos por las instituciones (6). De este modo todos los museos hablarán el mismo lenguaje facilitando así los recursos de información para la investigación.

El objetivo último de estos tesauros es que se utilicen y distribuyan en todas las herramientas de información del Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura: Domus, Inventario de Bienes Muebles y Registro de Bienes de Interés Cultural, bases de datos del Instituto de Patrimonio Cultural de España y en la Red Digital de Colecciones de Museos de España.

1.2.2 La elaboración de normas de catalogación y esquemas clasificatorios

En la actualidad existen muchas recomendaciones a nivel internacional que han tratado de normalizar la introducción de datos en las estructuras documentales para la identificación y catalogación de las colecciones de los museos. Por su importancia y extensión citaremos los esfuerzos que desde los años 90 está realizando la MDA con el impulso del estandar Spectrum para la definición y normalización de procedimientos de trabajo y estándares en la catalogación de colecciones, o la fundación Paul Getty con sus Categories for the description of Works Arts para la descripción de obras de arte; o las más recientes iniciativas de normativa de la Red Infomuseo que agrupa a todos los museos de Québec, las normas de inventario promovidas por el Instituto dos Museus e da Conservaçao que normaliza la identificación de colecciones de todos los museos y palacios portugueses o el Instituto Centrale per il Catalogo e la documentación para el establecimiento de estándares en la catalogación e intercambio de información en el ámbito de las colecciones italianas. (7)

En el caso español el gran impulso al establecimiento de estándares documentales se debió al ya citado proyecto de Normalización Documental de Museos (1996) que facilitó un primer modelo de datos para esa identificación, clasificación y descripción de las colecciones. Todas estas normas, incluida la española, ofrecen un modelo de estructura de la información que está en constante actualización y revisión, este mismo año se han actualizado las normas de la Getty y de la Red Infomuseo y también recientemente el estándar Spectrum, el modelo español tampoco es ajeno a esta situación y actualmente se está trabajando en su revisión. Este hecho no debe ser pasado por alto pues ello indica que todas las normas están vivas, y lo que es más importante, se continúan analizando y revisando todas ellas, pues se tiende hacia un mismo objetivo, un único modelo para identificar y clasificar

los bienes culturales, imponiéndose así la idea de romper con las especialidades por museos o por tipos de colección en aras de un único modelo de datos que sirva para la estructuración de la información y su difusión e intercambio a partir de una norma común cuyos resultados están demostrando que esta idea es posible. El único reto aún, las colecciones de ciencias naturales, dándose importantes avances al respecto en los dos últimos años –la Red infomuseo comparte un modelo de catalogación para este tipo de colección con unos mínimos cambios respecto al modelo común.

Gracias a las campañas de inventario, catalogación y digitalización de colecciones que el Ministerio de Cultura lleva impulsando desde el año 2001, el modelo propuesto en el 96 se ha aplicado en los diecisiete museos de gestión directa de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y se está extendiendo al resto de la red de museos usuarios de Domus, sirviendo también de modelo de estructuración de la información a otros museos que no tienen la aplicación informática. Como es lógico, a mayor número de usuarios, mayores divergencias y más variedad de criterios a la hora de establecer un modelo común. Este hecho ha llevado a trabajar actualmente, no solo en una revisión de la estructura de los datos para la catalogación, que se ha visto ampliada con nuevos campos, sino también en la elaboración de nuevas directrices que sirven para establecer un criterio común de cómo introducir el contenido, llegando a acuerdos consensuados en toda la red para la descripción de las colecciones de numismática, el uso de las tipologías cerámicas y la descripción de fragmentos o de grandes conjuntos. Estas normas verán su publicación a medio plazo y son otro claro ejemplo de cómo la documentación y la investigación trabajan conjuntamente.

Delimitar las barreras entre documentación e investigación parece difícil pero las delimitaciones son claras. En todo proceso investigador hay una fase de documentación previa: el registro, análisis y evaluación de la información, la documentación se constituye así en la base del proceso investigador, pero el procesamiento de esa información y su interpretación es ya tarea de la investigación. El “profesional que documenta las colecciones de un museo” estructura y organiza el contenido de los datos de la información pero no los interpreta, los presenta organizados, el “profesional que investiga las colecciones” crea otro tipo de información a partir de los datos proporcionados, los procesa y genera otro tipo de información.

Ello no quiere decir que el “profesional que documenta” no investigue, pues sobre los conocimientos que genera el “profesional que investiga”, el documentalista puede volver a reestructurar y crear un nuevo orden de información con lo que se genera un constante flujo de información. (8)

1.3. Tercer paso: La accesibilidad a la información y la investigación

El trabajo interno y no visible (muchas veces invisible) que conlleva todo este tratamiento, estructuración y normalización de la información tiene su contrapunto en las ventajas que ofrece la visibilidad de la información, el darla a conocer, el hacerla accesible y difundirla a diferentes tipos de público y usuarios de la información, ya sea a través de una sencilla y modesta galería de imágenes o a través de un auténtico catálogo razonado a partir de un potente motor de búsquedas, que permitirá en no contadas ocasiones recibir una retroalimentación de la propia información y generar un nuevo conocimiento al ya ofrecido por la institución.

Un claro ejemplo al respecto por su estrecha relación entre la investigación y la documentación es el protocolo de investigación que establece el museo del Quai Branly en lo que denominan Museoteca: El Musée du Quai Branly tiene inventariada toda su colección y toda está a disposición del usuario en Internet (incluídos los bienes culturales en reservas). Este importante proceso documental obliga a que cualquier usuario del museo (generalmente investigadores) que solicite tener acceso al examen in situ del objeto esté obligado a facilitar al conservador los números de inventario y nombres del objeto que quiere consultar. Si no se facilita esa información no se permite el acceso a los fondos de la institución. Ya no vale el "voy a ver que es lo que hay en el museo sobre este tema", la información (perfectamente estructurada) se facilita en internet y solo si es necesaria la observación del bien se requiere este protocolo, estando el museo perfectamente informado de este modo de los bienes culturales que son objeto de investigación.

Es hacia este vínculo entre la documentación-digitalización-investigación de colecciones hacia donde deben ir los museos facilitando con ello (9):

• La accesibilidad a la totalidad de las colecciones. Si un bien no es accesible difícilmente sabremos que existe y no podrá ser consultado ni investigado por personal interno o externo a la institución. En este caso la documentación y la digitalización facilita la investigación.

• La conservación de las colecciones, evitando la manipulación innecesaria de las mismas. En este caso también se facilita la investigación, se tenga acceso o no al bien cultural.

Este vínculo potencia el uso de nuestra colección como herramienta didáctica y de investigación permitiéndonos tener un registro sobre el tipo de personal, institución y tipo de colección que está siendo investigada, pudiendo solicitar como intercambio una retroalimentación de la información y del conocimiento, lo cual enriquecerá a la propia institución y orientará líneas de colaboración futura de cara a la planificación de los programas de investigación del Plan Museológico de la institución.

En esta línea y con estos objetivos, el Ministerio de Cultura trabaja en varias

direcciones:

A. En la publicación de catálogos individuales de los museos de titularidad estatal y gestión directa dependientes de la Dirección General de Bellas Artes, publicándose hasta la fecha los siguientes catálogos (10):

• Museo del Traje (2004)
• Museo Casa-Cervantes (2004)
• Museo Sefardí (2005)
• Museo Sorolla (2006)
• Museo Nacional de Antropología (2007)
• Museo Arqueológico Nacional (2008)
• Museo de América (2008)
• Museo de Altamira (2009)
• Museo Nacional de Artes Decorativas (2009)
• Museo Nacional Colegio de San Gregorio (2009)
• Museo Nacional del Romanticismo (noviembre, 2009)

B. En la publicación de catálogos temáticos:

• Sylloge Nummorum Graecorum, MAN (2007)
• Catálogo de prensa del Museo del Traje (2007)
• Patrimonio Numismático Iberoamericano, MAN (2008)

C • atálogo de Colecciones Iberoamericanas en los museos españoles (23 museos) (2008)

• Catálogo de Moneda Andalusí, MAN (2009)

Tesoros del Museo Arqueológico Nacional (último trimestre de 2009)

C. En la publicación de catálogos conjuntos e individualizados en colaboración con las Comunidades Autónomas para la difusión de los museos usuarios de Domus:

• 18 museos de Andalucía (2006)
• 11 museos de Aragón (2008)

1.4 El cuarto paso: Colecciones en Red: cer.es (Red Digital de Colecciones de Museos de España)

Desde la génesis del proyecto se fomento la idea de trabajar en Red:

Somos una comunidad de 123 museos que fomentamos el trabajo en común, que perseguimos el mismo fin utilizando los mismos medios, que utilizamos el mismo lenguaje, una red en la que no hay diferencia entre pequeñas o grandes instituciones, ni diferencias entre especialidades científicas o tipologías de museos, en el que se trabaja por un proyecto común, como es la creación de un catálogo colectivo de las colecciones de los museos españoles y que contará con un micrositio propio en la página web del Ministerio de Cultura a finales del año 2009: www.mcu.es

La Red nace con la idea de dar a conocer la riqueza de las colecciones que conservan los museos españoles, pero es también la riqueza de la información y el conocimiento que conservan y generan estas instituciones, así como la abundancia de recursos culturales que están a disposición de la sociedad. Pero la Red nace también con la idea de ser una Red social, de intercambio de información con sus usuarios y con la idea de estrechar lazos de cooperación.

La Red contará en una primera etapa con el catálogo colectivo de las colecciones de museos españoles y aumentará el número de catálogos individuales y temáticos actuales para ir incorporando en sucesivas etapas otros recursos como son la publicación on-line de los tesauros de Patrimonio Cultural, un servicio de venta de reproducción de imágenes, visitas virtuales, museos que no pertenecerán a la comunidad Domus y, todos aquellos servicios y recursos que a día de hoy nos ofrece otra Red, internet, incorporando todas las ventajas que implican la web 2.0 y a medio plazo experimentando con la llegada de la web 3.0.

Las ventajas que la Red pondrá en mano de la investigación pueden resumirse en las siguientes:

• Las búsquedas conjuntas y/o a medida del usuario en los museos de la Red, la posibilidad de hacer hipertextos en la misma y la conexión interactiva entre la Red y y el vocabulario del portal on-line de Tesauros del Patrimonio Cultural mediante hipervínculos, permitirá dirigir los intereses del personal investigador al ámbito objeto de estudio y tener un acceso más rápido a la información, tanto visual como textual.

• La difusión de la totalidad de las colecciones (hecho que será progresivo en el tiempo), dará a conocer nuevos bienes culturales que serán objeto de investigación.

• Las búsquedas a medida y la creación de espacios personales (por ejemplo exposiciones propias o colecciones apropiadas por el usuario) permitirán ubicar y confrontar las colecciones en nuevos contextos que generarán nuevas interpretaciones o abrirán vías a nuevas investigaciones.

• La posibilidad de que los usuarios interactúen en la selección y catalogación de piezas puede abrir nuevas vías de estudio al conocimiento de la colección.

En este sentido, es muy interesante el producto STEVE: The museum social Tagging Project, un software social que desarrollado bajo los requerimientos de profesionales de museos (10) permite la interactuación del usuario/investigador en la catalogación de los bienes culturales y que ya está siendo utilizado por algunos museos en sus páginas web.

Qué puede el investigador aportar a la Red Digital de Colecciones y por ende a la institución:

En previsión de un aumento de consultas a las instituciones, el museo establecerá protocolos de actuación que permitirán optimizar la calidad del servicio prestado por la institución, tanto in situ como on-line. Deberían establecerse los siguientes protocolos o guías de procedimiento:

- De accesibilidad al bien cultural: En el que se establecerán las condiciones de solicitud de examen del bien, y de su seguimiento mientras dure la investigación.
- De seguimiento del bien objeto de investigación: registro de publicaciones en las que aparece el objeto de la investigación, anotación de los resultados de la investigación en los instrumentos documentales de la institución y estructurarlos de cara a su difusión.
- Del personal y del bien cultural del que se solicita la consulta: Si el investigador está ligado a una institución y qué tipo de instituciones son, qué tipo de objetos, cuántas veces, y con qué periodicidad se solicitan, con el fin último de obtener estadísticas de qué tipología de objetos son los más investigados, con el fin de contribuir a impulsar nuevas líneas de investigación de aquellos objetos menos estudiados u olvidados o lanzar nuevas vías de colaboración con instituciones externas al museo.

Vemos así que el binomio investigación-documentación no genera sino otra nueva red, “la de la museología”, donde todos los elementos que la integran trabajan con un único fin común, la accesibilidad de la información y del conocimiento por y para la sociedad; todos hacemos, formamos e informamos al museo, desde dentro y desde fuera, el investigador y el documentalista son únicamente un punto dentro de la malla de esa red que ayuda a interpretarlo y conocerlo.

Notas

(1) Carretero Pérez et al. (1996), Normalización Documental de Museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica. Ministerio de Cultura. http://www.mcu.es/museos/MC/NDM/index.html [5 de octubre de 2009]

(2) Son varios los artículos que se pueden consultar sobre el origen y el desarrollo del proyecto de Normalización Documental y las fases de implantación y desarrollo de la aplicación informática Domus, aunque haremos únicamente referencia a los más recientes: Alquézar Yáñez, E. (2004), Domus, un sistema de documentación de museos informatizado. Estado de la cuestión y perspectivas de futuro, Museos.es, 0, 28-41.
http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev0/domusRev0.pdf [5 de octubre de 2009]
Carretero Pérez, A (2006), DOMUS, un modelo de gestión documental para museos>, La Tecnología y la Comunicación Museística, Actas del IV Congreso de Museos del Vino en España, 75-84
http://www.museosdelvino.es/actualidad/Congreso_Museos.pdf [5 de octubre de 2009]

(3) Barrena Fernánez, C et al (1996), Diccionario del dibujo y la estampa: Vocabulario y tesauro sobre las artes del dibujo, el grabado, la litografía y la serigrafía, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

(4) Padilla, C et al (2002), Diccionario de Materiales Cerámicos. Ministerio de Educación y Cultura; Rodriguez Bernis, S (2006): Diccionario de Mobiliario. Ministerio de Cultura.

(5) Kroustallis, S (2009), Diccionario de materias y técnicas: tesauro para la descripción y catalogación de Bienes Culturales. Vol: I, Ministerio de Cultura.

(6) Una detallada descripción del proyecto de Tesauros desarrollado por el Ministerio de Cultura se puede encontrar en: Alquézar Yáñez, E; Carrasco Garrido, R. (2005), Jerartés, Convertés y Domus. Herramientas para la construcción, distribución y utilización de Tesauros en los Museos, Museo: Los Museos y las nuevas tecnologías, nº 5, 53-62.

(7) Más fuentes de información sobre estándares documentales pueden encontrarse en: Conte Gómez et al (2004), La descripció d'obres d'art estàndards i projectes. http://www.ub.es/bid/12conte.htm [5 de octubre de 2009]; y en Carretero Pérez, A. (2005), Catalogación y nuevas tecnologías, Museo, Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España, 31-49.

(8) Una interesante interpretación de la concepción del museo como centro de conocimiento y el papel que la retroalimentación de la información juega, a la luz de la teoría de la nueva museología, en la aplicación del conocimiento dinámico puede encontrarse en Gutiérrez Usillos, A. (2008), Museología y Documentación, Trea (en Prensa).

(9) Sobre las ventajas de la digitalización del patrimonio y su vinculación a contenidos digitales: Carrasco Garrido, R (2003), Patrimonio.es, programa de digitalización para el patrimonio histórico español, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 46, 60-61.

(10) http://www.mcu.es/museos/CE/Colecciones/Colecciones.html [8 de octubre de 2009]

(11) http://steve.museum/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1 [8 de octubre de 2009

Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 330-340

Roser Calaf e Marta Garcia Egure

Roser Calaf: *profesora Titular en Departamento de Ciencias de la Educación de la Universidad de Oviedo, desde el año 2003 en el Área de conocimiento Didáctica de las Ciencias Sociales . Desde el año 2000 es la Investigadora Principal del Grupo MIRAR (investigación, interpretación y recursos educativos para poner en valor el patrimonio). Grupo de investigación ubicado desde 2001 hasta 2006 en Oferta Tecnológica de la Universidad de Oviedo y actualmente relacionado con el Departamento de Ciencias de la Educación. Cómo investigador principal ha hecho el proyecto didáctico del MUJA – Museo del Jurásico en Asturias. Ha dirigido la primera tesis doctoral sobre Educación Patrimonial defendida en España (Premio Extraordinario) y que ha sido publicada bajo el título : O. Fontal: "La educación patrimonial Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet". TREA, 2003, Gijón. Designada por la Universidad de Oviedo como coordinadora del programa de intercambio de investigadores con la Universidad de Laval (grupo GRAMUL grupo de investigación acción en museos), Canadá, que en 2005 se ha convertido en un convenio marco entre las Universidades de Oviedo y Laval (Québec Canadá).* ***Marta Garcia Egure:*** *licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Oviedo. Master en Museografía y Museología Didáctica por la Universidad de Barcelona y Doctora en Pedagogía por la Universidad de Oviedo. Autora del proyecto museográfico- museológico del Museo de la Escuela Rural de Asturias y directora del mismo hasta el año 2008. Actualmente desarrolla su trabajo como coordinadora de actividades didácticas en la Red de Museos del Principado de Asturias. Miembro del "Grupo Mirar", de la Universidad de Oviedo, especializado en didáctica del patrimonio.*

Roser Calaf e Marta Garcia Egure
EL MUSEOS EN ASTURIAS: EJEMPLO DE CÓMO LA COMUNIDAD ESTA IMPLICADA EN LA RECUPERACIÓN DEL LEGADO PATRIMONIAL Y COMO LOS MUSEOS SON MOTOR DEL DESARROLLO LOCAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 330-340

EL MUSEOS EN ASTURIAS: EJEMPLO DE CÓMO LA COMUNIDAD ESTA IMPLICADA EN LA RECUPERACIÓN DEL LEGADO PATRIMONIAL Y COMO LOS MUSEOS SON MOTOR DEL DESARROLLO LOCAL

Roser Calaf y Marta Garcia Egure

Resumen

El museo es el elemento patrimonial mas autentico y vivo del territorio rural y expande su influencia en otros municipios de la comarca construyendo una red de museos etnográficos que se expande por toda Asturias. Algunos de estos museos son de los mejor valorados de España en la modalidad de museos que conservan la memoria tradicional de las gentes del campo y del mar.

Palabras Clave: Museo Etnográfico, Desarrollo Local, Memoria Oral, Comunidad Participante, Museografía de Evocación

Abstract

The museum is the most genuine and lively heritage enclave in the city and it does spread its influence over the Cider region and the whole Asturias. It is, as well ranking at the top of the Spanish museums which preserve rural heritage.

Keywords: Ethnographic Museum, Local Development, Oral History, Participating Community, Evocative Museography

El museo como activo económico

En Asturias, región del Norte de España, se localizan una representación importante de Museos etnográficos de España. Estos museos han ordenado en parte el desarrollo económico reciente del territorio. Esta dinámica convierte al museo en el motor de desarrollo cultural y económico. Ante las dificultades de una gestión individualizada se genera una red con un museo principal que cumple la función de ordenar la gestión. Es el caso del Museo del Pueblo de Asturias en Gijón cuyo principal activo son sus archivos fotográficos, fonográficos, el Museo de la Gaita y una colección etnográfica ordenada desde criterios de museografía de evocación y desde una interpretación de los objetos que respeta la historia social para contextualizarlos .También hay museos que son singulares como es el caso del Museo del Jurásico de Asturias el MUJA que es el mas frecuentado de la región o el museo de la Minería que le sigue en el ranking de público.

La formación de la colección desde la participación comunal en el ejemplo del Museo de la Escuela Rural de Asturias

A finales de los años 90, siguiendo los deseos del entonces regidor municipal de Cabranes, se restauró el primer edificio escolar del municipio, el cual data de 1908, para hacer un museo etnográfico que debería abrir sus puertas en diciembre de 2001. El gasto para formalizar el museo corrió a cargo de varias subvenciones solicitadas a distintos organismos. Las piezas para llenar el primer proyecto de museo procedían de un particular, coleccionista de cerámica tradicional asturiana, que a cambio del préstamo, ponía ciertas condiciones en lo concerniente a la gestión. Dichas condiciones, resultaron inaceptables para un museo que pretendía financiarse por medio de subvenciones otorgadas anualmente a corporaciones locales.

Ante tal situación se solicita ayuda a Marta Garcia Eguren que se la contrata para realizar el proyecto; posteriormente fue (durante más de 5 años) directora, conservadora y guía del museo. García Eguren optó por transmitir la ilusión del proyecto a los vecinos del pueblo; consiguiendo colaboración en la cesión y localización de piezas así como en el transporte, limpieza y colocación de las piezas. Así nace en diciembre de 2001 “Los Museos de Cabranes”, colección museográfica de titularidad municipal. El discurso museológico-museográfico se fundamentó en la recreación de escenas de “distintos hogares”, habituales en el mundo rural: desde la casa campesina humilde a la confortable morada del “indiano”.

Cambiar de proyecto museológico

En el municipio había una extensa colección de elementos pertenecientes a distintas escuelas rurales, cuya labor de recopilación fue iniciativa de los maestros del colegio rural agrupado “La Coroña”. El material se hallaba inventariado, en un estado de conservación inadecuado y almacenado en un edificio que no reunía las condiciones necesarias. Se plantea la posibilidad de trasladar las piezas hacía el museo y conformar una colección acorde a la función para la que el edificio había sido creado: “Un Hogar y una Escuela.” desde 1908 hasta 1970 El “Aula escolar”, se reconstruye según el recuerdo de sus protagonistas, junto con los pupitres, enciclopedias, mapas, etc. Objetos que unidos a la evocadora música del recreo, se convirtieron en los elementos responsables de transportarnos a la infancia, haciendo que este legado material se convierta en emocional y además aportará al visitante una amplia visión, no exenta de nostalgia, sobre la escuela tradicional: su arquitectura, medios didácticos y modo de vida tanto de maestros como de alumnos en el medio rural. De este modo la vieja escuela de Viñón[1], volvía a los orígenes respetando la función para la que un día fue concebida.

Museo de la Escuela Rural de Asturias, nació como a tal en diciembre de 2005. Contendor y contenido ofrecen ahora una coherencia que es consecuencia de la reflexión y de un proyecto museológico- museográfico sistemático. La antigua escuela cobra vida, después de una amplia restauración, respetuosa con el proyecto original y alberga la colección de titularidad y gestión Municipal.El museo esta especializado en “Museo de la Escuela Rural” e incluido con tal especialidad en la Red de Museos Etnográficos del Principado de Asturias”. A lo largo de la visita se pretende mostrar el proceso evolutivo y comparativo de las diferentes épocas.

En el museo se custodian los recuerdos de los visitantes, (en el libro de visitas) y en dos magníficos videos de la memoria de las gentes que habitaron esta misma escuela que, con grandes y pequeños cambios, permanece hasta 1970, fecha de la

1 Escuela de Viñón en 1908 fue una de las escasas escuelas que había en Asturias en 1908 y la primera que se construye en el Municipio de Cabranes.Al comienzo de la visita, el visitante entrará en un espacio donde, por medio de plafones y documentos, se irá introduciendo en la historia de la escuela rural donde quedan reflejados los grandes hitos de la enseñanza rural en Asturias, hasta los años Tendrá conocimiento de la labor de los indianos, de los maestros Babianos, de la formación de las escuelas municipales, de las Misiones Pedagógicas, del paternalismo industrial y su repercusión en la enseñanza a través de dos poblados significativos: Bustiello y Solvay. En esa misma sala se recrea un aula republicana, donde se encontrará con una clase sencilla, presidida por una alegoría de La República en el frente, mobiliario y material escolar perteneciente a la época. El aula, de aspecto empobrecido, contrasta con los principios educativos novedosos de los proyectos formulados como progresistas en esta etapa con notables cambios con respecto a los de la Dictadura de Primo de Rivera. La sala siguiente está dedicada a la escuela de posguerra y llega hasta 1970.

nueva Ley de Educación y fecha también del cierre de este centro escolar y otros muchos en el mundo rural. Los videos constituyen una de las piezas centrales del discurso museográfico y son un documento relativo a la *microhistoria* de la Asturias Rural

Relaciones de topomuseología desde el ejemplo del Museo Marítimo de Asturias

El Museo Marítimo de Asturias fue fundado en 1948[2]. Desde sus inicios la institución ha tenido la voluntad de educar a las gentes, creando la Escuela de Aprendices (donde se enseñaron conocimientos para la profesionalización en tareas relacionadas con los oficios marinos). Otro objetivo desarrollado desde su fundación es el de conservar y avivar la tradición marinera. Luanco había tenido una Escuela de Náutica donde se formaron muchos capitanes y pilotos de Asturias. Como el municipio era un puerto de mar con arraigo marinero, (con buenos carpinteros de ribera, pescadores y lugar de origen de buenos marinos mercantes) resultó relativamente sencillo conseguir formar una colección También, la existencia de la afición "modelismo naval", con la presencia de buenos maquetistas; ayudaron a aumentar la colección de bienes del museo. Otro frente de colaboración llego desde ayudas significativas con dinero metálico [3]. En definitiva, la formación de la colección en sus orígenes se alimento de las donaciones que proporcionaron en gran parte sus vecinos.
El museo posee una vida que se caracteriza por la capacidad de adaptación a circunstancias.[4] Cierres temporales, (ejemplo periodos invernal del 1949 hasta agosto del 1950), una *"segunda época de atonía y ruina"* según palabras de Pilar

2 *En su icnaguración el 3-8-1948 coincidiendo con la Feria Local de Artesanía y Pintura significó poner a disposición del público una exposición centrada en la navegación destacaba la maqueta de la "Bricbarca Fermina " que había servido para hacer maniobras a los alumnos de la Escuela de Naútica a su lado se colocaron otros instrumentos y maquetas que habían conservado los artesanos de Luanco*

3 *Donaciones de dinero procedentes de capitales creados en la emigración americana ,al regresar a la tierra de origen, estos señores se desviven por crear un patrimonio con su identificación Así la Donación de Marcelino Gonzalez del Valle En 1952 dona 30000 pts al museo (pag 37,libro Pilar y de Actas del Patronato del Museo pag 13)*

4 *La localización del Museo sufrió una cierta itinerancia por diferentes espacios Su primer sitio "Aulas del Instituto de Luanco" parte de su colección se podía observar ,en proceso de cesión, con objetos para exposiciones diferentes .Así, en Teatro Campoamor (Oviedo 1981) donde se llevaron 21 maquetas , 6 cartas náuticas y 14 instrumentos marítimos) o en Colombres en 1988 se hace una exposición con piezas del Museo de Luanco La antesala de la ubicación definitiva fue la Planta baja de la Antigua Escuela Publica de Luanco durante 1992*

Carrasco Mori, entre 1960 -1990[5] .Son años con escasa actividad, sin casi nuevos fondos y con una inercia de abandono; llegando hasta la fecha de 1990 que se cerró ya que se hacían obras en el edificio que albergaba la colección y provocaron ciertos deterioros y perdidas de bienes culturales. El periodo que es más interesante es la *Tercera época* que significa la recuperación y el desarrollo de un nuevo enfoque. Abarca desde 1991 hasta la actualidad y se desarrollan un serie de accione que evidencian un carácter "topomuseográfico".[6]

1º Tratar de sensibilizar a la población de la necesidad de recuperar el museo, con exposiciones en escaparates de la población y otros lugares con parte de los fondos del museo;

2º Desde las asociaciones culturales revitalizar la idea de poner de nuevo en marcha el museo;

3º Creación de un patronato que seria el encargado de formar un equipo de colaboradores y asesores. Las tareas que realizarían las haría de forma desinteresada. Se buscaba el enfoque etnográfico para vincular en mayor medida el museo con el mundo de la pesca, la carpintería de ribera y del maquetismo naval;

4º Colaboración con departamentos de la Universidad;

5 º Donaciones populares para engrosar la colección en 1992.[7]

El Museo esta organizado en diversas secciones que permiten seguir diversos itinerarios de visita . Solo mencionaremos los que son de mayor interés Así la *historia de la navegación*, nos propone un intenso recorrido en el espacio y en el tiempo sobre la cultura del mar. Es posible rastrear la *evolución de la navegación y la arquitectura naval* con rigor, mediante diversos ejemplos de maquetas Así se pueden observar piezas que van desde la antigüedad hasta nuestros días dispuestas de tal forma que es posible comprender la evolución y las adaptaciones al medio (navegar por el Mediterráneo, por un río, navegar por el Atlántico) "En total podemos recrearnos con más de 150 reproducciones a escala. Naves fenicias, romanas y vikingas; las carabelas de Colón, las galeras y galeones de los siglos

5 *CARRASCO MORI, P "El Museo Marítimo de Asturias. Implicaciones etnográficas y planteamientos didácticos-expositivos". Trabajo de investigación de Tercer Ciclo , Programa de Doctorado de Historia Bienio 2001-2003 .Departamento de Historia de la Universidad de Oviedo", 2004, pág .39 y 44*

6 *El concepto de topomuseología ha sido el centro de muchas de las investigaciones de Philippe Dubé Investigador principal del GRAMUL (Grupo de investigación –acción en museos) de la Universidad de Laval (Québec, Canadá). Director del Master de Museología de esta Universidad y Director del LAMIC (Laboratorio de investigación museológica y de ingeniería cultural) en Laval*

7 *Como el ejemplo en 1992 se añaden a la colección 229 piezas. Ver trabajo de P. Carrasco Mori pag 56*

XVI y XVII, o los portentosos navíos de línea, orgullo de las monarquías europeas del s. XVIII. También vemos las posteriores goletas, bergantines y corbetas, o los veloces clippers, que competían con los vapores. Seguimos navegando en el tiempo, a finales del s.XIX y comienzos del XX nos topamos con los acorazados a vapor, cargueros, buques de guerra, y los actuales petroleros y barcos de salvamento"[8]

El segundo itinerario se desarrollaría entorno al mundo de la pesca con un gran muestrario que nos enseña todo tipo de aparejos y artes de pesca empleados por los marineros del Cantábrico. Algunas de las piezas son de gran antigüedad, como las agujas de hacer y coser redes, los anzuelos, o los pasadores para trenzar cabos y jarcias

Su enfoque museológico se caracteriza por:

a) Mejorar y aumentar los fondos museográficos , buscando la diversidad y la especialización de los mismos;

b) Difundir la imagen del Museo y con ello la necesidad de exposiciones temporales que ofrecen su eco en la prensa y con ello la imagen del mueso se agranda;

c) Formar un equipo cualificado , abandonando el voluntariado y pasando a la contratación del personal;

d) Llevar a cabo el registro, documentación y catalogación de los fondos bibliográficos y museográficos;

e) Restaurar, perseverar y conservar;

f) Incorporar el Museo a las instituciones y circuitos culturales .Universidad (1992) Sistema de Museos del Principado de Asturias (1993) y afiliación al Internacional Congreso of Maritime Museums, ICMM (1994);

g) Atender a la dimensión investigadora , catalogación y documentación promoción de estudios , relacionados con el patrimonio marítimo;

h) Desarrollar la función educativa colaborando con programas escolares y editando materiales para ellos (guías didácticas para los diferentes niveles del sistema educativo) y manteniendo un interesante programa de colaboración con las escuelas del municipio que visitan varias veces el museo según un programa de formación que vincula currículo escolar con las posibilidades de aprendizaje que ofrece el museo;

i) Cumplir con la función social, buscando la conexión museo territorio y museo población. Con un amplio programa de actividades gestionadas por el propio museo, por la Asociación de Amigos del Museo o por intereses de la propia corporación local. Conferencias, presentaciones de publicaciones, conciertos,

8 *Según datos de la web del museo http://museomaritimodeasturias.com*

recitales, teatro y opera en pequeño formato , e incluso celebraciones de matrimonios civiles;
j) Presentación al público , exposición y difusión, que son el resultado y la finalidad de los procesos anteriores Que vienen definidos por las exposiciones temporales, la edición de libros y catálogos que responden en parte a la memoria de exposiciones, y a la investigación desarrollada entorno al proyecto.
En el Museo Marítimo de Asturias, el mar como factor de la antropología humana queda reflejado en la pesca y todos los ingenios y utensilios que se puedan imaginar.
Desde diciembre de 2006 pertenece a la Fundación Museo Marítimo de Asturias (Fundación MUMA), entidad sin ánimo de lucro, declarada de interés cultural.
El Museo pertenece al Sistema de Museos del Principado y a la Red de Museos Etnográficos de Asturias (Red MEDA), participando en actividades comunes con los demás componentes de la Red, distribuidos por toda la región.

El Museo Etnografico de Porrua en el Oriente de Asturias Lugar de iniciativas y compromiso cultural

Museo dedicado a la vida y costumbres del mundo rural del Oriente de Asturias El museo está instalado en un conjunto de edificaciones de los siglos XVII y XIX , la finca y casas de Llacín, donadas en 1994 por los emigrantes asturianos El día 10 de Julio del 2000 se inaugura finalmente este museo de 400 metros cuadrados que incluye la exposición de diferentes objetos personales donados por la familia, así como la vida dentro de una casa de campesina antigua.[9]
A partir del año 2001 el Museo Etnográfico del Oriente de Asturias programa actividades como charlas, proyecciones, talleres y nuevas exposiciones temporales. Por otra parte, dispone de una pequeña biblioteca de temas etnográficos abierta al público y a investigadores. El Museo Etnográfico del Oriente de Asturias pretende ser un centro cultural dinámico comprometido con la exposición y divulgación de elementos de interés histórico y etnográfico, pero también un lugar dedicado a investigar y a proteger el patrimonio cultural asturiano Desde el museo se ha promovido la participación en una red europea Así, a lo largo de los días 9, 10 y 11 de mayo del 2008 tuvo lugar la Conferencia de Apertura de “Pueblo Cultural

9 Su origen en la donación de las casas y fincas de Llacín, realizada en 1994 por Teresa Sordo y Luis Haces Sordo, hijos del Porrua y residentes en México. La donación estimuló la creación de la Asociación Cultural Llacín, que decidió promover, crear y gestionar un museo etnográfico, con el objeto de dar a los bienes donados una finalidad cultural y recreativa. En enero de 2001 la Asociación transfirió la gestión a una nueva entidad promovida por ella misma, la Fundación Museo Etnográfico del Oriente de Asturias.

Roser Calaf e Marta Garcia Egure
EL MUSEOS EN ASTURIAS: EJEMPLO DE CÓMO LA COMUNIDAD ESTA IMPLICADA EN LA RECUPERACIÓN DEL LEGADO PATRIMONIAL Y COMO LOS MUSEOS SON MOTOR DEL DESARROLLO LOCAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 330-340

de Europa, Porrúa 2008", en la que participarán los alcaldes y representantes de los pueblos de la red. Los contenidos de trabajo de la misma tuvieron una doble perspectiva. En primer lugar, siguiendo la línea de trabajo marcada por el programa "Work in the village", presentaron el trabajo titulado "Diagnóstico territorial y Plan de Ecodesarrollo: Porrúa 2008", dirigido por D. Felipe Fernández García (Profesor de la Universidad de Oviedo). En segundo lugar, consiguieron dar un contenido práctico al encuentro, cada una de las delegaciones aportaron su experiencia práctica en sus comunidades. También, se desarrollaron talleres para las personas de Porrua agrupados en función de los contenidos.

Exponer, informar, contextualizar

Museo dedicado a recoger, conservar, salvaguardar, estudiar y difundir el patrimonio cultural del oriente de Asturias, así como de servir de motor de desarrollo comunitario de la comarca.[10] Este territorio es el contexto inmediato que ejemplifica la memoria del Museo. En su interior se visitan las dependencias de una casa campesina tradicional (vestíbulo o «estregal», cocina, sala, cuarto de habitación, cuadra y lagar para sidra). La otra parte la forman un conjunto de exposiciones temáticas donde se muestran y explican a través de objetos y fotografías, actividades como la elaboración del queso y la manteca, la fabricación manual de tejas y ladrillos, procesos textiles, indumentaria popular y tradicional, taller de carpintero, herramientas de corte de la madera, lavanderas, aperos agrícolas y colección de piezas de hierro esmaltado. En el exterior una finca de una hectárea de superficie habilitada como parque público, con una amplia representación de árboles frutales y de bosque. Entre los árboles destaca la presencia monumental de un aguacate traído de México y plantado en 1906. El perímetro de su tronco en la actualidad es de 7,20 metros y es icono del museo.

Museografía evocadora en el Museo Etnográfico de Grandas de Salime

Francisca Hernández (Hernández, 2001:210) recoge la idea de Annis (1986) cuando compara un museo con una obra de teatro. El público que contempla la obra escénica permanece inmóvil, mientras que los actores se desplazan por el escenario y actúan. En el museo la situación se invierte, el proyecto museológico articula un escenario con una serie de objetos o símbolos inmóviles que consiguen

10 *Porrúa (Pueblo Cultural de Europa 2008 y Premio al Pueblo Ejemplar de Asturias 2005*

crear su propio ritmo y que él público contempla de forma activa La escenificación facilita la comprensión a través de la evocación por lo tanto la lectura del discurso museológico resulta comprensible en la propia museografía, independientemente del uso de otros elementos que facilitan la comprensión (cartelas , paneles informativos).

El Museo Etnográfico de Grandas de Salime se inauguró en 1984 , proponiendo la idea de un museo que recogiese y mostrase las herramientas, maquinas y utensilios más representativos del mundo rural tradicional que en la década anterior empezaban a ser sustituidos por otro tipo de utillaje y conocimientos. Los materiales que muestra el museo ha permitido su recuperación en los concejos (municipios) mencionados e hicieron posible el proyecto principal del Museo, para la protección y difusión de ese patrimonio etnográfico de la zona; en definitiva, el patrimonio cultural común a todos sus habitantes. La primera exposición se instalo en los bajos de la casa consistorial de Grandas de Salime. La necesidad de mostrar con mayor holgura la colección que se formaba , hizo que el museo se trasladará en 1989 a la casa Rectoral de Grandas de Salime. El Museo no cesaba de crecer y desde 1991 se ha ampliando hacia espacios adyacentes completando un conjunto de lugares que dan significado a la vida tradicional en Asturias (el hórreo, la era, el molino harinero, la casa del molinero, la casona, la capilla, el "cortín" para proteger las colmenas etc.). El museo expone material procedentes de diversos municipios del límite entre Asturias con Galicia. Las donaciones se corresponden con la idea de que el museo es un proyecto que conserva la tradición y será núcleo de dinamismo territorial para el turismo y como foco para potenciar la cultura tradicional y los oficios que se están extinguiendo (tejedoras, torneros, barberos, sastres, etc).

En definitiva, el gran objetivo del museo era conservar el modo de vida rural de esta zona de Asturias donde las familias trabajaban la tierra y criaban ganado, amasaban y cocían pan, mataban los cerdos y embutían su carne, hilaban y tejían lana y lino, fabricaban vino y orujo, y un largo etcétera. También, el campesinado poseía un amplio conocimiento del medio rural, que le servía para proveerse de plantas medicinales, caza, pesca, madera, etc. Asimismo, dependían de unos cuantos artesanos, cuyo trabajo requerían a menudo: *ferreiros, carpinteiros, canteiros, xastres y también de cesteiros, galocheiros, torneiros,* etc. Todos estos artesanos compaginaban sus oficios con el trabajo del campo. El museo ha tenido en los últimos tiempos una media de 23.000 visitantes al año, circunstancia que ha servido para dar a conocer mejor el Occidente de Asturias y ayudar al desarrollo económico de sus habitantes (Navieras, Lopez, Graña , 2001 , 12)

Bibliografia

Calaf, R (2008) *Didáctica del Patrimonio: epistemología ,metodología y estudio de casos*, Trea, Gijón

Carrasco Mori, P. (2004) "*El Museo Marítimo de Asturias. Implicaciones etnográficas y planteamientos didácticos-expositivos*". Trabajo de investigación de Tercer Ciclo, Departamento de Historia de la Universidad de Oviedo", 2004. Oviedo, manuscrito

Garcia Eguren, M. (2006) "Recuperar el patrimonio etnográfico e implementar las acciones para la construcción de un museo "En CALAF, R ; FONTAL ,O *Miradas al Patrimonio*, 2006, Trea; Gijón

Hernández, F. (2001) *El museo como espacio de comunicación*, Trea, Gijón

Martinez, L. (2001) *Museo Etnográfico del Oriente de Asturias* Porrua, Edita Museo Etnografico del Oriente

Museo Etnográfico del Oriente de Asturias : http://www.porrua.net/

Museos de Gijón http://museos.gijon.es/index.asp?MP=3&MS=152&MN=1

Museo del Jurasico de Asturias: http://www.museojurasico.com/

Muséu del Pueblu d'Asturies http://www.redmeda.com/taxonomy/term/121

Museo ethnográfico de Grandas de Salime: http://www.museodegrandas.com/

Sérgio Lira e Isabel Ponce de Leão
MUSEU AGUSTINA BESSA-LUÍS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 341-352

Sérgio Lira e Isabel Ponce de Leão

Sérgio Lira: *licenciatura em História e mestrado em História medieval; PhD em Museum Studies; docente universitário desde 1994; Professor Associado da UFP; coordenador de vários projectos de investigação.* ***Isabel Ponce de Leão***: *licenciatura em Filologia românica; 3.º ciclo em Literatura Comparada; doutoramento em Literaturas Hispânicas. Professora Titular da UFP. A investigação desenvolve-se, fundamentalmente, no âmbito da Literatura Portuguesa Contemporânea e dos diálogos entre as diferentes artes de que dão conta inúmeras publicações. Membro efectivo do CIEC da Universidade de Coimbra.*

MUSEU AGUSTINA BESSA-LUÍS

Sérgio Lira e Isabel Ponce de Leão

Resumo

Depois de uma primeira apresentação de ideias sobre a programação museológica de um eventual Museu acerca da obra de Agustina, que decorreu em Março de 2008 aquando de um evento realizado na UFP, organizado pela Professora Isabel Ponce de Leão e que comemorou os 60 anos de vida literária da Autora, entendemos oportuno iniciar um processo de investigação que conjugasse a vertente de projecto científico e as preocupações de implementação.

Tal projecto é o objecto desta comunicação, abordando as vertentes específicas da programação museológica, ainda não museográfica, e toda a investigação do âmbito da literatura que uma instituição museológica deste cariz necessariamente exige. Este é, aliás, um dos pontos que nos importa realçar: o cruzamento de duas disciplinas científicas distintas mas que, neste âmbito, concorrem para um resultado que julgamos do maior interesse e oportunidade. De facto, a obra de Agustina é um vasto território onde se cruzam e entrecruzam diversas possíveis análises e que merece, esperamos poder prova-lo de forma suficiente, um trabalho de museologia.

O que propomos trazer a este evento é, mais que uma proposta acabada, a partilha de um processo de investigação em curso, onde as competências específicas da literatura e da museologia desempenham papéis bem delimitados, essenciais e complementares. A definição das linguagens expositivas, a preparação do discurso

Sérgio Lira e Isabel Ponce de Leão
MUSEU AGUSTINA BESSA-LUÍS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 341-352

museológico, a análise literária, a exploração de uma obra tão vasta e tão rica como a da Autora são campos que nos parecem de interesse indiscutível. Defendemos que, na óptica de uma museologia contemporânea, um Museu como o que pretendemos propor deva ser um espaço de conhecimento da obra de Agustina, mas também um espaço aberto a muitas outras e diversificadas actividades. Em suma, o que propomos a este "Seminário de Investigação" é exactamente a partilha de uma investigação que decorre e que, esperamos, produzirá uma unidade museológica que falta no nosso panorama cultural.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís, Obra Literária, Programa Museológico, Projecto Museológico

Abstract

The first ideas about this museum project were presented during a Conference organised at University Fernando Pessoa, commemorating the Author's 60 years of literature. As the idea seamed interesting, and we received the Author's family support, er decided to move forward with a research project. This paper is the first stet in that direction, connecting literature analysis and museological programming.

This paper is far from being a closed or final work: on the contrary it is more a proposition willing to share with the museological and scientific community our aims and goals. We intend to produce a museum about a literary work, not about a person. Agustina work is vast an not as well known by the public as it could be. The museum's project, as presented in this paper, intends to present the work of the Author analysing its main brilliant aspects but also connecting Agustina literature with other Arts, opening the museum to all artistic expressions.

Keywords: Agustina Bessa-Luís, Works of Literature, Museological Programme, Museological Project

A fase embrionária em que se encontra o projecto “Museu Agustina Bessa-Luís” aproxima-nos muito mais de uma etapa de questionação que, propriamente de respostas seguras. Queremos, contudo, aqui relevar algumas preocupações que subjazem ao dito projecto e que serão objecto de uma aturada investigação.
Qualquer projecto museológico implica a passagem de um testemunho cultural, ainda que, o que aqui pretendamos não seja a evocação de um passado – mesmo que tal possa acontecer – outrossim o incentivo à fantasia e à criatividade do momento presente, motivados por um texto vivo. Cremos, contudo, que “Cultural heritage [...] represents what past generations pass to the future ones, in a view totally compliant with sustainable development principals” (Lira 2009, p. 3).
O museu que aqui propomos não é uma recolha de manuscritos, primeiras edições ou objectos pessoais de Agustina Bessa-Luís – ainda que também possam existir – é sim uma exposição da sua obra que sugira, a quem o visita, uma renovação conceptual de movimentos estéticos e históricos, que obviem a instauração de vínculos com o presente, através de releituras várias e dinâmicas, não só dependentes da enciclopédia cultural de cada visitante-leitor, como também da forma como nós a consigamos presentificar. Rejeitamos assim, explicitamente, o conceito de “casa-museu” e, sem entrar na discussão dos méritos ou deméritos de tal solução museológica, afirmamos não ser essa a ideia que subjaz ao projecto que agora desenvolvemos. Não se trata de uma unidade museológica acerca de uma pessoa, mas sim de um museu acerca de uma obra.
Um museu de literatura, sim, literatura enquanto extensão viva do corpo da memória que não caiba em arquivos ou molduras antes se alargue a um panorama vivencial e se vá alterando de acordo com a perspectiva de quem o visita. Um museu vivo, portanto, que viaje entre o abstracto e o concreto, o material e o imaterial, o real e o virtual, a vida e a ficção; que descreva um movimento contínuo de sensações, sentimentos e intuições; que demonstre que a vida está no invisível, no intangível, no espiritual; que através de memórias construa identidades; que seja, por fim, um incentivo ao combate à morte espiritual presentificado no jogo dialéctico de presenças e ausências que a Nobel de 1996, Wislewa Szimborka tão bem insinua em “Museu” (Navd e Siewierski 1995, p. 32):

> Há pratos, mas falta apetite.
> Há alianças, mas falta reciprocidade
> Pelo menos desde há 300 anos.
> Há o leque – onde os rubores?
> Há espadas – onde há ira?
> E o alaúde nem tange a hora gris.
> Por falta de eternidade juntaram
> Dez mil coisas velhas.

Um guarda musgoso cochila docemente
Com os bigodes caindo sobre a vitrine.
Metais, barro, pluma de ave
Triunfam silenciosamente no tempo.
Apenas um alfinete da galhofeira do Egipto
Ri zombeteiro.
A coroa deixou passar a cabeça.
A mão perdeu a luva.
A bota direita prevaleceu sobre a perna.
Quanto a mim, vivo, acreditem por favor.
Minha corrida com o vestido continua
E que resistência tem ele!
E como ele gostaria de sobreviver!

O que pretendemos do museu Agustina Bessa-Luís é que ele não seja estático, que os seus guardas não cochilem – podem mesmo nem existir –, que não tenha coroas mas tenha cabeças, que não tenha luvas ou botas mas que permaneçam as mãos e os pés em contínuo movimento e que, antes de tudo, esteja ao serviço da vida e da humanidade num clima de reciprocidade que liberte toda a obra da autora da cela prosaica dos acervos empoeirados.

Para atingirmos o nosso objectivo, desenvolveremos uma profunda investigação sobre a obra completa da autora, seguindo a novíssima edição Opera Omnia, que está a ser publicada pela Editora Guimarães.

Naturalmente que a obra completa de Agustina começa por nos levantar a problemática dos géneros literários. Ainda que sejamos avessos a rótulos reguladores – e muito mais o é a obra da autora – por uma questão de sistematização teremos que recorrer a determinadas conceptualizações e nomenclaturas normativas ainda que, posteriormente, sejam desconstruídas. Seguiremos, aqui uma perspectiva mais crociana dos géneros literários, sem nunca esquecermos que a sua conceptualização é indispensável à elaboração de uma história literária e sócio-cultural reveladora da arbitrariedade dos modos e modas de fazer literatura. Aceitamos, pois, que a dita conceptualização pode instituir "um elemento instrumentalmente fecundo e cómodo na sistematização da história literária, mas permanecerá sempre um elemento extrínseco à essência da poesia e à problemática do juízo estético". (Silva 1982, p. 361). Não descuraremos, sobretudo no caso da obra agustiniana, os processos simbióticos de amplitudes várias que implicam o hibridismo textual.

Por enquanto – e sem qualquer preocupação na distinção de modos, géneros e subgéneros literários – faremos, por questões pragmáticas, a seguinte

sistematização[1]: ficção, teatro, escrita do eu, ensaio e crónica. Naturalmente que, à medida que o nosso estudo for avançando, questionaremos esta sistematização que se pode tornar desadequada ao projecto em causa. De facto, a obra de Agustina porventura mais divulgada é a ficcional, mas a riqueza da sua ficção convoca a história e a memória, através de uma escrita aforística que imerge na realidade teatralizada pela ambiguidade das entidades ficcionais.

As análises que propomos serão sobretudo não normativas uma vez que é nossa preocupação primeira a vivência, construção e desconstrução da obra por um público maioritariamente leigo, que pretendemos se torne elemento activo do processo ficcional. Quer dizer, qualquer análise que façamos terá sempre em conta os potenciais destinatários, cujas características irão sendo oportunamente (re) definidas[2].

Privilegiaremos, naturalmente, os temas e motivos presentificados na obra e a diversidade linguística que ela configura.

Estudaremos os temas numa perspectiva tomachevskiana, seja, enquanto unidades fundadas pelos componentes particulares da obra, que equacionaremos com problemas universais da cultura. Interessa-nos, sobretudo, relevar que a universalidade temática (o amor, a morte, a perfídia, o feminino...) da obra de Agustina é permissiva a uma constante actualização, não só pelos sistemas de desenvolvimento interno usados, como também pela preocupação manifesta com o potencial consumidor.

Quanto aos motivos, mesmo se representando funções[3] diferentes, servirão e concretizarão os temas. Seja, quedamo-nos, mais uma vez com Tomachevski e consideramo-los um elemento parcial do material temático que, interagindo em termos cronológicos ou de causa / efeito, se instituem elementos estruturantes da obra. A distinção entre motivos estáticos e dinâmicos ajudará a revelar as idiossincrasias da escrita agustiniana.

1 *Afastamo-nos, conscientemente das conceptualizações de Platão, Aristóteles, Horácio, Diomedes, ou, mais recentemente, dos formalistas russos e dos críticos de Chicago, para seguirmos uma via facilitadora para o grande público, perseguindo, como perseguimos o objectivo da criação de um museu vivo, logo acessível a todos. Cremos a sistematização feita elemento facilitador.*

2 *Não descartamos a hipótese de encomendar uma pesquisa de opinião ainda que, obviamente, o saber de especialistas seja sempre levado em alta conta. Naturalmente que um dos objectivos deste projecto é ensinar a aprender, como tal não se baseará nunca tão só em ocasionais empirismos, embora os tenha em linha de conta.*

3 *As funções são, segundo Propp, moldes canónicas imutáveis que subjazem à diversidade dos motivos. A mesma função pode estar expressa pelos mesmos ou por diferentes motivos ao longo da obra. Ainda que se afaste da teoria formalista de Tomachevski e do conceito de função de Bremond, Propp agilizou os posteriores estudos de Roland Barthes que distinguiu na narrativa três níveis descritivos: funções, acções e narração no sentido genettiano do termo. Desenvolveremos ou não esta componente teórica em função das necessidades que o rumo da investigação reclamar.*

O aspecto linguístico será observado com particular acuidade uma vez que é elemento caracterizador de ambientes físicos e sociais bem como das próprias personagens e, simultaneamente, deles depende. Há como que uma "sagração da palavra como totalidade dum imaginário cósmico [...] e, paralelamente, o seu sentido enigmático, o seu significado nunca resolvido, a sua ambiguidade, ou antes, a sua [...] poética do inacabado" (Machado in Ponce de Leão 2009, p. 23). Para a tentarmos desvendar, passaremos por Saussure, Jakobson e Chomsky, mas deter-nos-emos na linguística aplicada e, pontualmente, na linguística histórica. Naturalmente que, na senda de Peter Hartmann, faremos a ponte entre as linguísticas frásica e a textual.

Partindo destes pressupostos – que se irão alterando e aumentando no desenrolar da investigação – cabe-nos agora salientar numa perspectiva de transversalidade[4], os pontos mais relevantes da obra agustiniana que estarão na génese de espaços museográficos[5].

Reflectir-se-á sobre o papel do masculino e a sua interacção com o feminino. É consabido que, na escrita agustiniana, o homem tem sempre um papel secundário, tornando-se, contudo, elemento imprescindível à mulher. Independente, autónoma, fria ou calculista, assumindo-se como dominadora, esta conserva sempre, porque quer conservar, uma consentida dependência afectiva do elemento masculino. A sua cultivada perfídia é muitas vezes produto de uma intuição inata. Com ela persegue os seus objectivos numa atitude feminina que não feminista, muitas vezes conluiada com uma "aristocracia *ab imo*"[6]. Este aspecto torna-se extraordinariamente interessante numa obra que faz da mulher um elemento estruturante mas, paradoxalmente, nunca inteiramente desvendável. Queremos com isto dizer que a mulher de Agustina está envolta num véu de mistério que, mesmo se primitivo e primário, nunca obvia o total desvendamento. Esta característica institui-se elemento preponderante neste projecto museológico, porque abrirá perspectivas a criações de outras realidades, e será elemento abonatório da construção e desconstrução do papel feminino na sociedade actual.

A criação de estereótipos sociais interessa-nos particularmente porque, em

4 *Insistimos na transversalidade porque não é nosso propósito um estudo isolado de cada obra de Agustina, outrossim um estudo do seu magnífico macrotexto e das grandes linhas genológicas temáticas e estilistas que o atravessam. Naturalmente que as análises genotextual e fenotextual serão levadas em conta, ainda que apenas se destinem a viabilizar o produto final que perseguimos.*

5 *Nunca será demais insistir no carácter provisório deste levantamento. De resto, partindo da noção de museu vivo e dinâmico, tudo terá sempre um carácter provisório porque aberto a contributos dos seus frequentadores tornados também actores.*

6 *Expressão utilizada pela autora em A Sibila que aqui citamos de cor.*

Agustina, eles pertencem a todas as classes dando uma visão holística da sociedade portuguesa. Reflectindo o quotidiano, apoderam-se de um carácter ritualista determinador de costumes, circunstâncias e ambientes projectados em multímodos cenários.
Os ambientes agustinianos presentificam-se em toadas sinestésicas, quer dizer, cores, texturas, sons indiciam-se através de uma pluridiscursividade que pretende, antes de mais, estabelecer um rígido pacto com a vida.
O tempo proustiano é elemento corroborador de estados caóticos, e também contribui para que as personagens, "fujindo" do mundo possível da ficção, ganhem autonomia, instalando-se numa realidade interactiva passado / presente. Insistimos, por tal, na transversalidade. A personagem agustiniana não se circunscreve ao universo do romance que a gerou, antes deambula pelo tal macrotexto a que atrás aludimos, numa total independência que as diferentes roupagens lhe permitem.
Toda esta parafernália de situações – e muitas mais que ficam por referir, entre as quais não será despiciendo apontar o tumultuoso e sistemático mundo metafórico marcado por um certo esoterismo – faz com que, inevitavelmente, persigamos os diálogos possíveis que a obra de Agustina mantém com as de Camilo, Raul Brandão, Sá-Carneiro, Dostoievski, Proust, Thomas Mann, Kierkegaard, Flaubert ou qualquer outra que a subjectividade do visitante-leitor reivindique.
Procura-se, assim, um Museu aberto a várias visões e interpretações, centrado na Obra de Agustina e dela fazendo mote para outros discursos possíveis, onde o programa museológico não coarte a liberdade do visitante. Deste modo, o programa museológico que vimos construindo assenta, nesta fase da evolução do projecto[7], em áreas expositivas abrangentes, onde pretendemos possibilitar a exploração de algumas das mais significativas facetas da dobra da Autora. Apresentamos muito brevemente cada uma delas:
1ª Área Expositiva: "Costumes, circunstâncias e discursos". A obra de Agustina apresenta costumes, criando circunstâncias em que personagens geram discursos mais ou menos interpretativos, mas sempre lúcidos e incisivos. Na obra de Agustina, os costumes, as circunstâncias e os discursos raras vezes são amenos e esta será a introdução que o Museu fará à obra da Autora[8].

7 Do ponto de vista da planificação do projecto tomámos em conta o expresso por Lord & Lord (1999), especialmente páginas 8-11 e 155-167 e também o explanado por Carlos Rico (2006, pp 125-207)

8 Seguindo as lições de Serrell (1996) entendemos que a primeira mensagem de uma exposição deve ser marcante do tom e do nível interpretativo. Nesta Área o visitante será imediatamente conduzido ao ambiente Agustiniano e absorverá, de imediato, alguma da agrura presente na obra da Autora.

2ª Área Expositiva: “Épocas e Personagens”. Aqui o visitante será apresentado às personagens, e às épocas em que Agustina as faz movimentar. Excertos de obras, dramatização, recriação de cenários, falas… um mundo imaginado pela Autora, onde o visitante pode descobrir como as personagens de Agustina foram construídas e para que efeitos foram criadas.

3ª Área Expositiva: “Mulheres (e Homens)”. São os que povoam a escrita de Agustina. Mulheres primeiro, esmiuçadas, desnudadas e retalhadas até uma profundidade de alma e de comportamento que apenas a maturidade compreende – e nem sempre. E em contraponto, os Homens, que Agustina desenha a traços mais largos, de que não conhece os interstícios do Ser como conhece das Mulheres – ou que não exprime. “Mulheres (e Homens)” será um espaço em que os objectos expositivos por excelência serão retalhos incorpóreos de compreensão do que são os seres humanos[9].

4ª Área Expositiva: “Estereótipos Sociais”. Aqui será representado o que se aceita sem pensar (muito); que se impõe sem entraves (significativos); o que nos rodeia sem que possamos ter oportunidade de reflectir (profundamente) a não ser quando um livro especial nos remete directamente para esse universo de análise, de consciência por vezes dolorosa do papel que desempenhamos sem querer ou sem saber. Este será um espaço desagradável, inconformista, agressivo, que confrontará o visitante com o que “é” socialmente, mesmo quando é mais confortável não o saber.

5ª Área Expositiva: “Reflexos do(s) quotidiano(s)”. Nesta área estará o comezinho, o que nos parece banal e comum, da vida de todos os dias, mas que encerra significados e interpretações interessantes. Agustina traça esses quadros com mão de mestre ao longo das suas obras e a sua transposição para sala expositiva exige uma análise aprofundada da obra e das passagens a empregar. Serão espaços museológicos com uma forte potencialidade de mudança, porque os quotidianos são efémeros.

6ª Área Expositiva: “Perfídia”. Aqui serão tratados os traços da perfídia humana que a Autora inclui em muitos dos seus textos e análises. A agudeza da análise, e a crueza das pessoas e das situações, revestem-se na escrita de Agustina de uma especial importância, sendo a perfídia (feminina, mas também masculina) uma cor que emerge de muitas páginas.

9 Poder-se-á argumentar que esta área é, na sua essência, uma área de adultos. De facto assim é, para uma compreensão e utilização profundas deste momento da exposição. No entanto, será também válido afirmar que nem todos os visitantes em idade adulta terão experiência de vida que lhes permita colher todas as facetas desta parte da obra de Agustina. Dependerá, assim, da técnica e do discurso museográficos o abrir da utilização deste espaço a todas as faixas etárias (quer físicas quer de desenvolvimento interior). Para estes aspectos seguimos as lições de Falk & Dierking (2000, pp 135-148).

Sérgio Lira e Isabel Ponce de Leão
MUSEU AGUSTINA BESSA-LUÍS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 341-352

7ª Área Expositiva: “Cores e texturas”. As inúmeras referências de Agustina à arte, quer ao longo da obra de ficção quer quando a peças e a artistas se refere de maneira analítica ou interpretativa estarão presentes nesta área, reclamando ao visitante que se detenha e que tente absorver o imaginário artístico de Agustina, que perpassa a sua obra escrita.
8ª Área Expositiva: “Sons da vida”. Prevemos este como sendo o último ambiente museológico. A leitura da obra de Agustina está povoada de sons. Parece acertado deixar essa última impressão ao visitante do Museu, criando uma relação interactiva em que cada um possa ouvir, e expressar o que “ouviu”, ao ler Agustina.
Não se esgota, no entanto, nesta proposta de áreas expositivas o que vimos aventando para o Museu Agustina Bessa-Luís. Pelo contrário, entendemos que um Museu desta natureza deve ser um espaço aberto às mais diversificadas experiências culturais. A Obra da Autora, aliás, de forma explícita (mas também implícita) abre exactamente esse desafio, chamando para o âmbito da literatura outras artes. Nesta linha de pensamento, do programa museológico que para este Museu propomos constam áreas de experimentação, de *atelier*, de exposição temporária expontânea, de produção artística e de desenvolvimento criativo. Também no âmbito da educação não formal – conforme (entre outros) a já clássica referência de Pastor Homs (2004, pp 13-21) – entendemos dever o programa museológico agora em análise cumprir um papel fundamental: o de permitir, incentivar e fazer manter o acesso e o interesse a uma obra literária maior no âmbito das Letras nacionais. Não se substituiu, nem tem anseios de o fazer, o Museu à leitura; nem as paredes e os expositores de um Museu serão livros verticais. Mas pode o Museu facilitar um primeiro contacto, ou um contacto diferente, com a Obra de Agustina, através de experiências sensoriais, lúdicas, educativas, que transmitam conteúdos, emoções ou saberes que (eventualmente) para muitos não saíssem das páginas impressas. Neste sentido o Museu é assumido como um “interpretador”; não é um elemento anódino, pacífico e passivo. Pelo contrário, é um lugar político (Macdonald, 1998)[10], de intervenção, onde os conteúdos e a forma de os comunicar formam um todo indestrinçável, com um sentido e um propósito.
Neste Museu as peças em exposição serão, por excelência, as produções literárias da Autora. No entanto, o seu tratamento museográfico (a que agora não dedicamos análise circunstanciada) há-de ser variado e criativo, não se quedando pela materialidade da “1ª edição” mas buscando nos objectos conceptuais o valor essencial da obra literária. A sequência de áreas expositivas acima proposta

10 *Mas não, ao menos necessariamente, politicamente engajado.*

aponta para alguns dos aspectos da obra de Agustina que julgamos mais ricos e interessantes, e com maior potencial interpretativo e, assim, museológico. Outros haverá, no entanto, que possam vir a ser incorporados no Museu – e por isso, deliberadamente, colocámos o registo deste texto no nível da proposta.
Assim sendo, e como a obra da autora reclama, o Museu Agustina Bessa-Luís, por agora projecto museológico, será, antes de mais, um museu em construção, sistematicamente actualizável por todos quantos pretendam vivificar a obra da autora, conscientes de que "Culture is a part of knowledge, beliefs and behaviours peculiar to humans" (Lira 2009, p. 423).

Referências

AA. VV. (1965). *Théorie de la* Littérature. Paris: Ed. du Seuil.

AA. VV. (1973). *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes.

Carlos Rico (2006). *Manual prático de museologia, museografia e técnicas expositivas*, Madrid: Sílex.

Falk, John H. e Dierking, Lynn D. (2000). *Learning from Museums,* Walnut Creek: Altamira Press.

Lira, S. *et alli* (2009). *Sharing Cultures 2009,* Barcelos: Green Lines Institute.

Lord, Gail Dexter e Lord, Barry (eds.) (1999). *The Manual of Museum Planning*, London: The Stationery Office.

Navd, J. e Siewierski, H. (org.). (1995). *Quatro Poetas Poloneses*. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná.

Macdonald, Sharon (ed.) (1998). *The Politics of Display*, London and New York: Routledge.

Pastor Homs, Maria Immaculada (2004). *Pedagogía Museística,* Barcelona: Ariel.

Ponce de Leão, I. (org). (2009). *Estudos Agustinianos,* Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

Serrell, Beverly (1996). *Exhibit Labels. An Interpretive Approach*, London: Altamira Press.
Silva, V. (1982). *Teoria da Literatura,* Coimbra: Livraria Almedina.

Soledad Pérez Mateo

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Murcia (2000), con Primer Premio Nacional (2001). En el año 2004 ingresó por oposición en el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. En la actualidad es conservadora en el Departamento de Documentación del Museo Romántico, responsable del control de los fondos museográficos y documentales. En el museo lleva a cabo el estudio de la colección de mobiliario y la coordinación del programa Domus gestionado por el Ministerio de Cultura español. Su línea de investigación se centra en la museología en su vertiente teórica y práctica, con especial atención al siglo XIX, así como el mobiliario y la escultura. Sus publicaciones se han centrado en coleccionismo, museología, patrimonio y mobiliario, en relación con la configuración de ambientes.

EL INTERIOR DOMÉSTICO: RETRATO DEL COLECCIONISTA DEL SIGLO XIX

Soledad Pérez Mateo

Resumen

La contemplación de imágenes que representan interiores domésticos permite adentrarnos en un mundo íntimo, convertido en legible, que nos revela la idea de apertura de la casa al mundo, pero también encierra el mundo en la casa, convirtiéndolo en una cuestión de apariencia. El coleccionista del siglo XIX considera su vivienda como una extensión orgánica de su propio yo por razones de prestigio social.

Palabras Clave: Interior Doméstico, Siglo XIX, Coleccionista, Bibelot

Abstract

The contemplation of pictures concerning domestic interiors allow us to enter an intimate world turned legible, revealing us an idea of a home opened to the world and also a world enclosed into the home, all becaming an appearance question. The nineteeth century collector considers his home as an organic expansion of oneself due to its possible significance as social prestige.

Keywords: Domestic Interior, Nineteenth Century, Collector, Bibelots

1. El concepto de interior doméstico

En la sociedad posmoderna, caracterizada por una revisión crítica del legado del racionalismo ilustrado, tal y como la entendía Lyotard, es necesaria la revisión de conceptos como interior doméstico, domesticidad o bibelot, que generalmente se asocian a una suerte de romanticismo ingenuo, vacío y superficial y que, por lo tanto, no revisten interés como objeto de estudio. No obstante, esta situación está cambiando en los últimos años debido a la proliferación de estudios sobre este tema, especialmente los procedentes del ámbito francés y anglosajón. Dichos conceptos resultan claves para entender nuestro trabajo y revelan dos aspectos fundamentales: la íntima relación entre el objeto y el sujeto dentro de un ámbito privado, y la caracterización psicológica del burgués del siglo XIX a través del interior de su vivienda. El interior doméstico es tanto un concepto como una manifestación material genuina del siglo XIX. Antes de este siglo, interior era un término que se asociaba a hechos como el estado del alma en su dimensión espiritual, el carácter privado, los asuntos internos de un estado o del territorio que pertenece a una región. A comienzos del XIX el término interior designará el espacio interno de una casa y lo que ésta quiere significar, teniendo en cuenta, además, el efecto estético que produce. Por lo tanto, va más allá de los límites físicos de la vivienda para llegar a relacionarse con el modo de vida y la psicología del sujeto que habita en ella. Y llega a convertirse en sinónimo de forma de vida burguesa, íntimamente unida a la consolidación de los roles familiares y de género, que otorgan a la mujer un papel relevante en el interior doméstico. Implica la realidad de la espacialidad interior y se materializa en la domesticidad, que se forma y reconoce a través de las experiencias y asociaciones personales del propietario.
La casa es un espacio de privacidad que refleja y simboliza la totalidad del individuo. Define la elección estética de su morador. Esto es especialmente visible a través de la pintura, de la fotografía o de las ilustraciones existentes en los catálogos de exposiciones, de las revistas, de la prensa, de los libros de diseños, que recrean de forma ideal los distintos ámbitos privados de una vivienda, desde los espacios sociales y de representación hasta los que tienen un carácter más íntimo, en los que cada objeto ocupa su sitio. La contemplación de estos interiores domésticos implica varios niveles de significación y que es preciso tener en cuenta:
- La dimensión física del objeto;
- El espacio como reflejo de las teorías sobre las buenas maneras, las costumbres y la moda;
- La psicología del propietario-coleccionista.
El interior doméstico se concibe como un sistema abierto y portador de significados

no impositivos, subrayados por los propios objetos. Este interior se asemeja formalmente al gabinete de curiosidades pero, a diferencia de éste, se produce una relación empática más intensa entre el objeto y el sujeto, ayuda a la permanencia de los recuerdos, a la integración de la familia, dentro de la cual la mujer es el nexo de unión. Frente a la exhibición pública del gabinete o de la galería se encuentra la intimidad de la vivienda, que encierra un conocimiento subjetivo. Ambos son espacios interiores y, sin embargo, exponen colecciones de signo distinto, tanto en calidad como en funcionalidad. El interior doméstico posee unas connotaciones psicológicas y afectivas que van más allá de los conocimientos científicos o la delectación estética propia de los gabinetes o galerías. Es un espacio marcado por la memoria ya que forma parte de una historia vivida tanto en el pasado como en el presente. La cultura material asociada a estos interiores adquiere, pues, una enorme significación.

El afán de coleccionar cosas fue ante todo una costumbre burguesa (Otto y Pedersen, 1998), por lo que no resulta extraña la creación de museos privados en sus viviendas, donde las colecciones se convierten en el testimonio de la riqueza y del propio yo. La expresión de la identidad personal, propia del siglo XIX, se opone a la expresión de la representación social, característica del siglo XVIII. El coleccionista de objetos domésticos es un burgués: este fenómeno de reflejo de la autorrepresentación a través del objeto surge en el siglo XIX y llega a convertirse en un afán irresistible e irracional que Edmond de Goncourt definía en 1880 como "bricabracomania" (Saisselin, 1985, XIV).

2. Un objeto para cada habitación

Es indudable que la sociedad burguesa del siglo XIX presenta, en el contexto de su ámbito privado, un amor por los objetos que se asemeja a la pasión del coleccionista *per se* que ha existido a lo largo de la historia, con la exposición de sus más preciados tesoros en gabinetes y galerías. Es una pasión que va más allá de la del aficionado o del diletante. Estos objetos configuran un sistema en el cual "el sujeto trata de reconstituir un mundo, una totalidad privada" (Baudrillard, 2007:98). A la delectación por el objeto se le suma la identificación con el poseedor, dentro de un ámbito concreto. Cuando se contempla o se describe una vivienda burguesa se hace evidente que cada objeto posee su lugar en el universo privado de la alcoba, del despacho, del salón, del *boudoir* o del comedor.

El objeto se utiliza pero también se posee. En este sentido, es cierto que "todos los objetos son iguales en la posesión, en esa abstracción apasionada" (Baudrillard, 2007: 98). En el interior doméstico, el objeto se puede considerar un *objeto* de

Soledad Pérez Mateo
EL INTERIOR DOMÉSTICO: RETRATO DEL COLECCIONISTA DEL SIGLO XIX
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 353-363

colección ya que es poseído por el sujeto. Baudrillard definía el objeto coleccionado como aquel que se poseía y que, desprovisto de su función, tiene un componente subjetivo. Pero en el ámbito privado el objeto no solamente se posee sino que también tiene una función. Por lo que su significación es doble, es calificado y utilizado por el sujeto y, no por ello deja de ser un objeto de colección. Hay que tener en cuenta que no estamos en el ámbito de exhibición del gabinete o de la galería sino en el espacio privado. Rodea y acompaña al propietario en su vida cotidiana. Desde las pinturas hasta las cómodas, desde las esculturas hasta las porcelanas, desde el costurero hasta las tabaqueras, desde las cartas de visita a los carnets de baile, desde las fotografías hasta los relojes, desde los canapés hasta las cornucopias. Todos ellos no se satisfacen más que en una sucesión que configura un sistema en el que se remiten los unos a los otros.

El objeto que decora el ámbito privado del propietario revela el concepto de cultura doméstica como cultura material, asociada al consumo, al bienestar, a la ostentación, al desorden calculado. Puede ser un objeto realizado por el propio habitante, en este caso especialmente por la mujer, o adquirido a anticuarios o en viajes al extranjero. La inexistencia de un mercado del arte organizado en España (galerías y casas de subastas) a la par que la atracción que ejercía París, hacía que muchos de los propietarios realizaran la mayoría de sus adquisiciones en el extranjero. Son obras que alternan entre la artesanía y el arte, entre el pasatiempo y la colección, entre el consumo y la imaginación. Los objetos adquiridos en el mercado del arte se suelen presentar como un exponente de la vanidad ociosa del burgués o del antiguo noble que los acumulaban en los interiores, permeables a la relevancia del mensaje moral que pudieran proyectar. La riqueza decorativa se convierte para muchos en sinónimo de riqueza moral (Bonet Solves, 1991: 70). Esta multiplicidad de objetos hace que en ocasiones el interior se convierta en un espacio difícil de habitar, como nos muestra la literatura española, por ejemplo, en las casas de Juan Cuadros, de Blasco Ibáñez (*Arroz y tartana*, 1894), la de las galdosianas Porreño (*La Fontana de Oro,* 1870) o el primer piso de la calle Ancha de Gil Foix en *La febre d´or* (1890-1892), de Narcís Oller. La cantidad y calidad de objetos revela la pérdida de la unicidad para dar paso a lo heterogéneo. En este proceso, el objeto se transmuta en bibelot.

El bibelot es un concepto de difícil precisión, que se asocia a conceptos como el *bric-à- brac*, el objeto de arte, el objeto decorativo, el ornamento, y a adjetivos como lo curioso, el kitsch, lo cursi, lo *chic*. El bibelot puede ser un objeto raro, refinado, artificial. Gómez de la Serna considera que, con el objeto cursi, como los adornos de aparadores, las flores, las estampas de almanaques, las porcelanas, los fanales, los pájaros disecados, los chineros, los guardapelos, "la casa adquiere intimidad

de museo de pequeñas cosas, de exposición de objetos hechos por los locos, los presidiarios, los enamorados y los autores cálidos de regalos de boda (1943: 35)".
El objeto cursi aporta a la casa un aire de humanidad, un lugar de evasión, un retorno al pasado y una mirada al futuro; está ausente de crueldad, es entrañable, es frágil por su delicadeza, "hay un drama enredado, un camino de recién casados, una ilusión perenne de adolescencia" (1943: 52). Se convierte en una suerte de descanso, de cobijo, de bálsamo para el individuo en la intimidad de su hogar. El citado autor señala que el siglo XIX aceptó lo cursi "como un ingrediente vital, como conservador de la paz, como anclaje seguro de su tiempo" (1943: 32) y lo defiende como "la birria que no llega a ser birria" (1943: 16), mientras que los más críticos lo señalan como sinónimo de mal gusto, ridículo, simulador de elegancia que llega a ser patético. El objeto cursi también presenta un carácter mueble, es decir, puede ser transportado, la mayor parte de las veces con un afán de exhibición, como por ejemplo "los papelitos muy raros de pasta, todos llenos de garabatos chinescos", un tesoro que Barbarita Arnáiz llevaba consigo para deslumbrar a sus amigas (*Fortunata y Jacinta*, Pérez Galdós, 1886-1887, ed. 2005:37).
La modernidad del bibelot reside precisamente en su asociación con cualidades estéticas consideradas superfluas como lo decorativo, lo bonito, lo doméstico, lo femenino, las artes menores (Watson, 1999: 16). La colección de bibelots estetiza el interior doméstico. Pero el bibelot también sirve para ser utilizado y poseído. Y consumido. La idea del consumo liga al bibelot con el kitsch ya que éste es consumido en el sentido que lo define Dorfles "el kitsch –o sea, el no arte, el objeto que tiene una apariencia artística sin tener la substancia de ella- ha aparecido sólo cuando era posible que se cumpliera un cambio de significados respecto a los significantes" (Dorfles, 1979: 224). Kitsch podían ser algunos de los objetos realizados por la mujer con materias primas como conchas, papel, pelo, plumas, es decir, aquéllos ajenos a cualquier consideración estética. En las publicaciones y tratados de hogar de la época, como por ejemplo *Young Ladies´Treasure Book* (1881-2) se reflejaba el hecho de considerar la creatividad como algo opuesto a la idea determinista del carácter blando de la mujer. Confiere a la creatividad doméstica una nueva dimensión estética, la de Arte Doméstico (Edwards, 2008: 47-49). Este Arte Doméstico está marcado por la individualidad pero también puede ser ornamental y decorativo.
Aunque el objeto del interior de la vivienda revela las preferencias estéticas de su propietario, existe una parte considerable de lo que denominamos colección doméstica, que impregna el carácter de las estancias. Las colecciones domésticas son el testimonio de la predilección de la mujer por el bibelot. La mujer, más que ningún otro miembro de la familia, es la que lo produce y consume. El hecho de que

Soledad Pérez Mateo
EL INTERIOR DOMÉSTICO: RETRATO DEL COLECCIONISTA DEL SIGLO XIX
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 353-363

la producción de tales objetos se asocie más a la mujer que al hombre se debe en parte a las filosofías deterministas del siglo XVIII (Messer-Davidow, 1989, 47-50) que asocian a la mujer como hacedora del hogar. De ahí que más que verse como objetos artísticos se consideren expresión de las virtudes femeninas, asociadas a la paciencia, a la diligencia, al cuidado y detalle que su ejecución requiere. Pero estos objetos no sólo son sinónimo de felicidad sino que, en opinión de autores como Logan, van más allá al considerarlos una manifestación de la ansiedad, del aburrimiento o de la depresión (1995: 213). Otros añaden que tienen un efecto regulador ya que mitigan la soledad y la tristeza y reducen las tensiones y frustraciones (Baudrillard, 2007: 97; Cardinal and Elsner, 1994: 8). En cualquier caso, es evidente que los objetos que acompañan a la mujer en su vida diaria tienen cierto efecto catártico, como se deduce de publicaciones de la época como *The Habits of Good Society*, (1859). La colección doméstica de bibelot tiene un valor narrativo y culturalmente expresivo, unido a los conceptos de producción, consumo, mediación, género e identidad (Edwards, 2008: 38). Basada principalmente en criterios afectivos, contribuye a personalizar el interior de la vivienda y a enfatizar la noción de intimidad, más que el resto de colecciones. Noble (2004: 253) considera que en la vivienda, estos objetos ayudan a constituir una cultura material de lo amoroso.

El bibelot configura el microcosmos personal del habitante como coleccionista. Dentro de la vivienda adquiere su verdadera carta de naturaleza. Cada uno encierra una historia, diferentes niveles de uso y posesión y significación en relación con el resto de objetos. En suma, los objetos que contemplamos en cada habitación reflejan actitudes sociales, expresiones de la propia identidad y una elección estética, ya que revelan su gusto y constituyen un escaparate social y una manera de entretenimiento o pasatiempo.

3. El propietario-coleccionista

A diferencia de siglos anteriores, en los cuales los objetos quedaban recluidos en espacios acotados como los gabinetes o las galerías, en este momento invaden la casa y quedan expuestos por todas las estancias y así la vivienda en su totalidad pasa a reflejar el alma del morador. Se crea una suerte de *Stimmung*, como la llama Mario Praz, que muestra la intimidad resultante de la relación del espacio y los objetos que contiene. Se puede decir que el propietario se convierte en un coleccionista de objetos a los cuales utiliza para construir su vivienda como una representación de sí mismo. Responde a la idea romántica de la casa como tesoro de objetos ya que siente el deseo de poseerlo todo en un ámbito determinado (Rheims, 1965: 13).

La vivienda burguesa del siglo XIX se caracteriza por la presencia de habitaciones destinadas a usos concretos. Esta individualización, de influencia francesa y, en menor medida, inglesa, implica una especialización de los objetos custodiados en ellas. Cada espacio se destinaba a una función y, por lo tanto, determinaba el tipo de objeto. El espacio va unido a la trayectoria vital del propietario. El burgués del siglo XIX concibe su vivienda como una manifestación de su idea de lujo más que una autocomplacencia por los logros conseguidos en cuanto a su ascenso social y económico. El concepto de lujo se materializa a través de los objetos, cuando se mostraban a las visitas. Las formas, los colores y los sentimientos estaban unidos formando parte de un lenguaje de comunicación entre el propietario y la visita (Hereu i Payet, 1990: 107). Este lenguaje comunicativo expresa un mundo en miniatura, en el que el procedimiento de representación de los objetos se asemeja a la descripción narrativa. La representación y la descripción del mundo físico convergen en un espacio común donde los signos se exponen en relación uno con otro y con el mundo. La ficción de la representación lingüística equivale a la pictórica: ambos procedimientos permiten la miniaturización del mundo, en definitiva, la captación de la fisicidad del objeto, que se hace palpable a través de la acumulación.

Se suele decir que la decoración se concentra más en los espacios de representación, en concreto en el salón de recibir y en la sala, ya que eran los espacios de mayor significación social y simbólica del propietario. En efecto, son lugares de culto a la apariencia, pero también constituyen un nexo con los espacios privados, donde se rinde culto a la vida doméstica. Ambos lugares de culto, el representativo y el íntimo, se llenan de objetos que tienen asignados su forma y su orden en el mundo privado. De nuevo la literatura nos lo muestra, por ejemplo, en las viviendas de don Benigno Cordero (Pérez Galdós, *Los Apostólicos*, 1879) y en la sala de los Villaamil (Pérez Galdós, *Miau*, 1888). Llenan todo el espacio, desde el suelo hasta el techo. Los objetos de los espacios de representación suelen ser obras de arte, retratos de la familia, copias de obras de arte, relojes, exquisitas porcelanas mientras que los objetos de los espacios íntimos suelen estar ligados a la mujer y consisten en cajitas de diferentes formas, tamaños y funciones, objetos de costura, rosarios, devocionarios, fotografías, tarjetas de visita. Cuando son objetos masculinos hay piezas de fumar, de despacho, de escritorio. En general, es evidente que, debido a la interiorización que experimenta la vida doméstica, tanto el mobiliario como el resto de objetos que forman parte de la decoración se relaciona con el diseño del espacio interno y con la imagen que de él se tiene desde el exterior (cerrado, estático y sin revelar su complejidad intrínseca). Es una acumulación subjetiva, ligada a la funcionalidad del espacio, que tiene más de acumulación y collage que

de ordenación taxonómica. La acumulación doméstica de objetos revela la actitud social y la expresión de la propia identidad.

Coleccionista de objetos pero también coleccionista de estilos. En la decoración de su mundo privado, el propietario refleja su búsqueda de un estilo. Lo que implicaba un conocimiento de las tendencias imperantes en la moda, difundida a partir de las publicaciones de manuales del buen gusto y catálogos y revistas de diseños, y de las exposiciones nacionales e internacionales, en especial las de París y Londres. La acumulación de objetos configura una suerte de *horror vacui*, con una mezcolanza de estilos. Los objetos se disponen a lo largo de los paramentos, en el solado, sobre las chimeneas. Cada uno de éstos no suele poseer un valor por sí mismo sino en relación con el espacio en el que se ubica. El efecto total es una aproximación estética a la decoración interior de la época. En suma, el deseo de crear una sensación de lujo y una expresión del orden burgués, rasgos que señala Ridaura Cumplido como comunes a los interiores burgueses del siglo XIX (2006: 145). Orden burgués pero también estudiado desorden, acentuado por la multiplicidad de pequeños objetos. La sensación de equilibrio o de dinamismo dependía de la función del espacio. En general, en las estancias privadas, asociadas a la tranquilidad, prima el orden, en contraposición a las zonas de carácter público o espacios de representación, donde el desorden fomenta un juego de asociaciones y de imaginación (Ridaura Cumplido, 2006: 146) que hace explícito el deseo de prestigio.

Con la acumulación, la burguesía pretende emular a la nobleza y crea una forma característica de entender la vida familiar, como consumo y como confort (Ridaura Cumplido, 2006: 147). Dicha búsqueda conlleva a la creación de distintas maneras de decorar los espacios privados. La utilización de los colores, el mobiliario y la decoración interior revela una mayor o menor homogeneidad dependiendo del gusto del propietario por un estilo u otro. La influencia francesa se revela en los estilos Luis XV, Luis XVI, Imperio y Regencia, que se van a repetir con frecuencia en los interiores decimonónicos españoles, por ejemplo en el Antesalón y Salón de Baile del Museo Romántico (Madrid); en los salones Luis XV y Luis XVI del palacete de La Quinta, de la familia Selgas; en el Salón de Baile del Palacio del marqués de Campo, posteriormente de Berbedel (Valencia); en el salón del palacio de los barones de Vallvert (Valencia). Además de los estilos franceses, se ponen de moda otros como el medieval; el renacentista, como las salas de Can Verí (Palma de Mallorca) o el oriental, como en el Salón Oriental del Museo Cerralbo (Madrid) o el salón japonés del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes suntuarias "González Martí" (Valencia). En la pintura son hermosos los ejemplos de interiores medievales como los de Alexandre Du Sommerard, el impulsor del Museo de Cluny,

que creó una serie de interiores románticos en su vivienda de la rue de Menars o los interiores de estilo griego como el dibujo de John Soane para la Drawing Room de Taymouth en Perthshire (conservado en el John Soane´s Museum, Londres).
Este carácter abigarrado se expresa con claridad en las descripciones de nuestros escritores naturalistas y realistas de la segunda mitad del siglo XIX como las de Pérez Galdós con el palacio del marqués de Fúcar en *La familia de Léon Roch* (1878), el del padre de Anselmo en *La sombra* (1870) o el universo de objetos de Pardo Bazán en *La tribuna* (1882), *Insolación* (1889), *El Tesoro de Gastón* (1897) o *El Niño de Guzmán* (1900). Existen ejemplos paradigmáticos de fotografías que ilustran las estancias de *Los Salones de Madrid* (1950) y los salones del apartamento de Napoleón III en Saint-Cloud así como las estancias de la reina Victoria, conocidas a través de las acuarelas de Fournier y Van Moer, conservadas en el Musée National du Château, en Compiègne.
El propietario construye su casa como una imagen de sí mismo, que encierra los contenidos de su mundo. El objeto como signo de estatus y de identidad, como valor estético y funcional, expresa las ideas existentes en el siglo XIX sobre el individuo, la sensibilidad y el gusto de la época. El interior doméstico refleja el sueño del burgués: cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa.

Obras literarias de referencia

Blasco Ibáñez, V: *Arroz y tartana* (1894)

Oller, N.: *La febre d´or* (1870)

Pardo Bazán, E: *La tribuna* (1882)

Pardo Bazán, E: *Insolación* (1889)

Pardo Bazán, E: *El Tesoro de Gastón* (1897)

Pardo Bazán, E: *El Niño de Guzmán* (1900)

Pérez Galdós, B: *La Fontana de Oro* (1870)

Pérez Galdós, B: *La sombra* (1870)

Pérez Galdós, B: *La familia de Léon Roch* (1878)

Pérez Galdós, B: *Los Apostólicos* (1879)

Pérez Galdós, B: *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) (ed. 2005, Madrid: Santillana)

Pérez Galdós, B: *Miau* (1888)

Bibliografía

Baudrillard, Jean (2007): *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI.

Bonet Solves, Victoria. (1991): "José Gallel y Beltrán: Perspectivas y paisajes. Una profesión". *Cuadernos de Arte: Ars Longa*. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, nº 2. Valencia: Universidad.

Cardinal, Roger y John Elsner (1994) : *Cultures of Collecting*. London : Reaktion.

Dorfles, Gillo (1979): *El devenir de la crítica*. Madrid : Espasa Calpe.

Edwards, Clive (2008): "Women´s home-crafted objects as collections of culture and comfort, 1750-1900", en Potvin, J. y A. Myzelev (eds) : *Material cultures, 1740-1920: the meanings and pleasures of collecting*. London : Ashgate.

Gómez de la Serna, Ramón (1943): *Lo cursi y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Hereu i Payet, Pedro (1990): "Lujo e interior burgués en la segunda mitad del siglo XIX", *Anales de arquitectura*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Messer-Davidow, Ellen (1989): « For Softness She: Gender, Ideology and Aesthectics in Eighteenth Century England, Keener, F. and S. Lorch (eds.): *Eighteenth Century Women and the Arts*. New York: Greenwood Press.

Logan, T (1995): "Decorating Domestic Space. Middle Class Women and Victorian Interiors », V. Dickerson (ed) : *Keeping the Victorian House*. New York : Garland Press.

Noble, G (2004): "Acumulating Being", *International Journal of Cultural Studies*,7 (2).

Otto, Lenne y Lykke Pedersen (1998): "Collecting Oneself-Life Stores and Objects of Memory", *Etnología Scandinavica*, 28.

Ridaura Cumplido, Concha (2006): *Vida cotidiana y confort en la Valencia burguesa (1850-1900)*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Rheims, Maurice (1965): *La curiosa vida de los objetos*. Barcelona: Caralt.

Saisselin, Remy (1985): *Bricobracamania, the Bourgeois and the Bibelot*. London : Thames and Hudson.

Watson, J (1999): *Literature and Material Culture from Balzac to Proust*. Cambridge : Cambridge University Press.

Museus, Património e Conservação Preventiva / Museos, Patrimonio y Conservación Preventiva

Conceição Linda de França, Kleumanery de Melo Barboza e Luiz Antonio C. Souza

Conceição Linda de França: *mestranda do programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com linha de pesquisa na área de Conservação– restauração de Obras de Arte Contemporâneas em Plástico. Especialista em Conservação– Restauração de Bens Culturais Móveis. Experiência profissional na área de patrimonio cultural com a elaboração de Dossiês de Tombamento de edificações e bens de interesse histórico. Atuação em projetos de conservção preventiva para acervos e de restauração de bens culturais.* ***Kleumanery de Melo Barboza:*** *mestranda do programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com linha de pesquisa na área de Gerenciamento de Riscos para Acervos Museológicos. Especialista em Conservação– Restauração de Bens Culturais Móveis. Experiência profissional na área de patrimonio cultural com a elaboração de Dossiês de Tombamento de edificações e bens de interesse histórico. Atuação em projetos de conservção preventiva para acervos e de restauração de bens culturais.* ***Luiz Antonio C. Souza:*** *graduação em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986), mestrado em Química-Ciências e Conservação de Bens Culturais pela Universidade Federal de Minas Gerais (1991), com trabalho experimental realizado no IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelas, Belgica) e doutorado em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1996), com trabalho experimental realizado junto ao Getty Conservation Institute, em Los Angeles, USA. Atualmente é coordenador do LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação, na Escola de Belas Artes da UFMG, onde é Professor Associado.*

OBRAS DE PLÁSTICO EM MEU ACERVO – E AGORA, O QUE FAZER?

Conceição Linda de França, Kleumanery de Melo Barboza e

Luiz Antonio C. Souza

Resumo

Os acervos museológicos são formados por uma diversidade de objetos e materiais adquiridos ao longo do tempo devido a sua importância histórica, artística ou cultural para determinada comunidade ou grupo social. Assim, teoricamente, ao visitar as reservas dos museus deveríamos encontrar objetos em plástico em suas coleções. Mas porque, muitas vezes, ao entrevistarmos museólogos, conservadores ou funcionários responsáveis pelos acervos sobre a existência destes objetos, mesmo nos museus históricos e etnológicos, recebemos uma resposta negativa? Tendo em vista este problema, realizamos uma pesquisa pioneira no País que servirá como referência para a elaboração de projetos de gestão destes acervos.

Palavras-chave: Conservação de Plásticos, Identificação de Plásticos, Conservação Preventiva

Abstract

The museum collections are formed by a variety of objects and materials that were acquired over time due to its historical, artistic or cultural importance to a particular community or social group. Thus, theoretically, to visit the reserva técnica of museums should find plastic objects in their collections. But why, many times, when interviewing curators, conservators or officials responsible for collections on the existence of these objects, even in historical and ethnological museums, received a negative response? Considering this problem, we conducted pioneering research in the country that will serve as reference for the drafting of management of these collections.

Keywords: Plastics Conservation, Identification of Plastics, Preventive Conservation

Formação dos Primeiros Acervos

Por ser um material extremamente versátil e moderno, o plástico, inicialmente, caiu no gosto dos designers que desenvolveram objetos como cadeiras, luminárias, camas infláveis entre outros que se tornaram ícones da vida moderna nas décadas de1960 e 1970. Logo, os artistas também perceberam as inúmeras possibilidades e desafios que este material poderia proporcionar.
Entre os artistas, o pioneiro foi o construtivista russo Naum Gabo, que criou obras utilizando apenas o plástico como suporte. Ainda em 1920 (DONATO, 1972; HEUMAN&PULLEN, 1988) inicio da produção comercial destes materiais, Gabo desenvolvia a sua primeira obra "Construção no Espaço – Dois Cones" toda elaborada com folhas de Celulóide (nitrato de celulose). Este primeiro tipo de plástico era produzido, na época, como uma variada gama de cores incluindo a imitação de casco de tartaruga, marfim, madeira e madrepérola. Certamente, esta versatilidade de cores e texturas atraiu muitos artistas posteriormente.
No Brasil, os primeiros contatos com obras de arte em plástico foram promovidos pela 8ª Bienal, em 1965, onde as esculturas do italiano Alberto Burri "(...) utilizou além de outros materiais tradicionais, também o plástico." (DONATO, 1972). Na Bienal de 1967, a participação de obras com este material já foi bem maior, inclusive com trabalhos de Andy Warhol que utilizava placas de acrílico como suporte de suas serigrafias. Além desta, foi destaque a obra do italiano Baldacini César "Expansão Controlada" toda produzida em plástico e também a mais cara da exposição. Porém, Marcelo Nietzche é considerado o artista brasileiro pioneiro na utilização do plástico no cenário artístico nacional (DONATO, 1972).
Desta forma, através das premiações aquisitivas dos salões de arte, mostras, compras, doações de artistas, e outras formas de aquisição, não tardou para que estas obras logo se integrassem aos acervos de grandes museus em todo o país.
E aos poucos, estes acervos foram aumentando de acordo com o crescimento da utilização e difusão deste material entre os artistas. Porém este rico acervo de obras de arte em plástico se encontra, em sua maioria, guardados nas reservas técnicas. Estas obras apresentam-se carentes de projetos de conservação/restauração uma vez que a maioria dos profissionais desconhecem os processos de degradação bem como técnicas seguras de intervenção.

Identificar e Classificar – 1º Passo para a Conservação

O primeiro passo para se elaborar uma estratégia eficiente de conservação para estes acervos é a identificação dos diferentes tipos de plásticos presentes na mesma

a fim de sugerir estratégias corretas de tratamento e armazenamento, pois, uma determinada medida de conservação criada para um grupo pode ser nociva para outros que estejam próximos.

Um conservador-restaurador muito experiente nesta área pode conseguir distinguir alguns tipos de plásticos através de suas características organolépticas como cheiro, cor ou dureza entre outras. Além destas características, outros fatores podem ajudar na identificação como a idade do objeto, que, através de um levantamento histórico da utilização e produção destes materiais no país, indicará aproximadamente através da eliminação, o tipo de polímero. A forma do objeto e o tipo de processo de fabricação utilizado também pode evidenciar o polímero base. Até mesmo o número de patente e marca do fabricante podem facilitar a identificação do material.

Somente após esgotadas estas possibilidades de identificação é que o conservador-restaurador deverá partir para testes que exijam a remoção de amostras, aplicação de reagentes ou exames mais complexos e caros. Alguns testes poderão ser realizados no próprio ateliê pelo conservador-restaurador através de pirólise, ou aplicação de solventes e reagentes. Se ainda assim persistirem dúvidas a respeito da identificação de algumas peças, o conservador-restaurador poderá recorrer a exames em laboratórios especializados realizando ou não a remoção de micro-amostras.

Após a identificação, a próxima etapa a ser desenvolvida é a classificação dos objetos que serão armazenados nas reservas de acordo com seu polímero base. Para isto, deve-se utilizar nas embalagens de acondicionamento, fichas de inventário e/ou etiquetas da obra a simbologia padrão utilizada pela indústria referente ao tipo de polímero com o qual foi fabricado conforme a tabela 1.

1.	PET	Politereftalato de Etileno		5.	PP	Polipropileno	
2.	PEAD	Polietileno de Alta Densidade		6.	PS	Poliestireno	
3.	PVC	Policloreto de Vinila		7.	EPS	Poliestireno Expandido	
4.	PEBD	Polietileno de Baixa Densidade					

Tabela 1 – Simbologia para identificação de polímeros industrializados. Fonte: FRANÇA, 2008

Após estas etapas iniciais é necessário avaliar cada objeto isoladamente e observar sinais de degradação apresentados por estes. Entre os mais comuns pode-se citar as alterações de brilho e cor, deformações e perda de plastificante, que torna o objeto

Conceição Linda de França, Kleumanery de Melo Barboza e Luiz Antonio C. Souza
OBRAS DE PLÁSTICO EM MEU ACERVO – E AGORA, O QUE FAZER?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 365-377

quebradiço (principalmente em objetos de PVC ou borracha).

Determinação de Fatores e Sinais de Degradação - 2° Passo

A suscetibilidade dos materiais plásticos a degradação varia de acordo com o tipo de polímero com que são produzidos, sendo que algumas degradações são específicas de cada material, como a "síndrome do vinagre"[1] que desintegra os objetos em acetato de celulose. Estas degradações podem ser divididas em dois grupos distintos: Degradações físicas e químicas.

Suscetibilidade dos polímeros a degradação					
Polímero	Degradação Térmica	Foto-oxidação	Ozônio	Hidrólise	Biodegradação
Polietileno	2	3	1	0	1
Polipropileno	2	4	1	0	0
Borracha natural	2	4	4	0	1
Poliestireno	2	3	0	0	1
Cloreto de polivinila	4	3	0	1	0
Polimetil metacrilato	3	2	0	1	0
Celulose	2	2	0	2	3
Resinas epoxi	2	2	1	1	-
A suscetibilidade a degradação aumenta na escala de 0 a 4.					

Tabela 2 – Suscetibilidade dos polímeros a degradação

As causas físicas estão associadas com a migração (exudação) de plastificantes ou outros aditivos, condensação, absorção de líquidos ou vapores ácidos, variações térmicas e provocam alterações nas propriedades mecânicas da obra. Os sinais mais comuns de que um objeto esta em processo de degradação adiantado são os seguintes:
Alterações da flexibilidade e de cor são primeiros sinais evidentes de que o objeto esta em processo de degradação. Geralmente, vem associada à perda de flexibilidade ou distorção do objeto com pode ser observado na figura 2. O PVC[2] e o acetato

1 *Morgan, John. Conservation of plastics – An introduction.*

2 *Segundo SHASHOUA, 2002, o percentual de plastificantes para o PVC gira em torno de 15 a 50% do volume a ser produzido.*

de celulose são os plásticos que contém grandes quantidades de plastificantes (MORGAN, 1991) e, por isso, são os que apresentam maiores riscos de alterações da flexibilidade bem como distorções devido a exudação de plastificantes.
Esta exudação acontece porque o tamanho da molécula do plastificante é menor que a dos polímeros, (BALÁZSY-TÍMÁR & EASTOP, 1998), e leva consigo para a superfície da obra os corantes e os produtos de decomposição (TÉTREAULT, 1992). Já as alterações de cor ocorrem principalmente devido a incidência de luz e oxidação. As Microfissuras (crazing ou craking) é o tipo de degradação mais freqüente nos plásticos transparentes. Caracteriza-se por apresentar uma microfissuração, em seu estagio inicial, na camada mais superficial do objeto semelhantes aos craquelês nas pinturas. Em estágios mais avançados, estas fissuras tornam-se mais graves chegando a despedaçar todo o objeto.
Pode ser causado pelo *stress* ou fadiga do material gerada pela constante variação dimensional em presença de variação de temperatura e umidade, ou também pelo contato com solventes. Esta degradação é irreversível e ocorre nos termoplásticos transparentes (nitrato e acetato de celulose, acrílicos, polipropilenos, poliestireno etc..).
Para a avaliação do padrão de craking apresentado na obra, foi utilizada como referência a tabela encontrada no livro "Tintas: métodos de controle de pinturas e superfícies" que apresenta onze tipos de craking gerados pelo envelhecimento de filmes formados por resinas sintéticas (FIGURA 1). Do mesmo modo que ocorre nos filmes de pintura, nos plásticos também pode ser ocorrer o *Esbranquecimento ou Bloom* (FIGURA 2). Neste processo, a superfície dos plásticos torna-se opaca, perdendo o brilho.

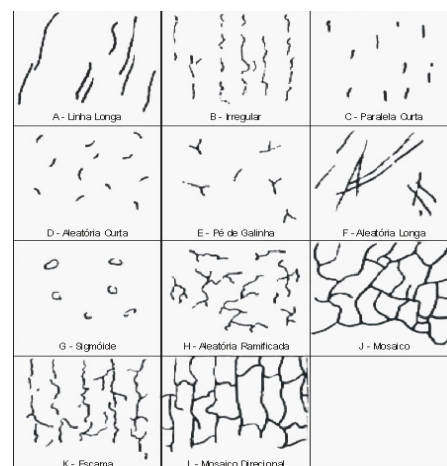



FIGURA 1 – Padrões de referência para a identificação e comparação de craking. Fonte: FAZANO, 1995

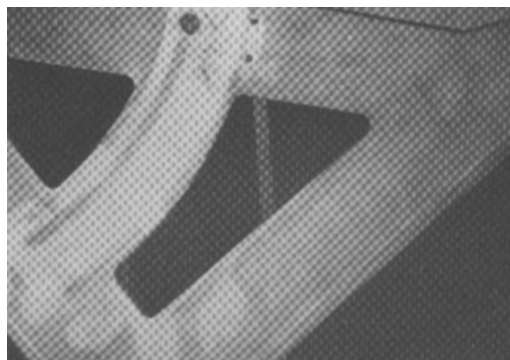



FIGURA 2 – Bloom. Fonte: ALLEN, Norman S, 1992

A degradação química ocorre devido a reações químicas entre os componentes dos polímeros. Os dois principais mecanismos envolvidos são a hidrólise ácida e a oxidação (GRATTAN & WILLIAMS, 1999). Geram os danos mais sérios e irreversíveis as obras. Os fatores responsáveis pelo início destas reações são, segundo MORGAN (1991): A incidência de Luz; Calor; Oxigênio (oxidação); Umidade Relativa; Poluição atmosférica; Contato com solventes orgânicos ou seus vapores ácidos durante limpezas ou acidentalmente, restaurações; Ataques biológicos.

Na hidrólise ácida, segundo processo descrito por GRATTAN & WILLIAMS, 1999, ácidos são formados e liberados e o material é enfraquecido e catalisado pelos ácidos que foram liberados na reação. Devido a volatilidade destes ácidos, outros objetos plásticos que estejam próximos também podem ser afetados por eles.

Os polímeros oxidam rapidamente em contato com o oxigênio através do processo chamado mecanismo radical livre (GRATTAN & WILLIAMS, 1999). Este processo tem uma importante função no envelhecimento dos polímeros. Por envelhecimento entendemos degradação lenta (meses e anos) influenciada pela luz, ar, CO_2 e água, que resulta na perda de propriedades mecânicas até a sua completa destruição.

Na maioria dos polímeros, os resultados do envelhecimento são amarelecimento e aumento no brilho.

No fenômeno conhecido como fotodegradação, o principal fator degradativo é a ação da luz, mais particularmente, a ação dos raios ultravioleta. Todos os polímeros são sensíveis a luz em graus diferentes (KAIRALLA & FERRACIOLI (1993). Esta degradação não somente os modifica visualmente, promovendo as alterações de cor dos objetos, principalmente nos transparentes, como também prejudica as suas propriedades mecânicas e físicas. Vários podem ser os sintomas destas degradações. Alguns serão descritos a seguir a fim de ilustrar e facilitar a identificação dos mesmos.

Embrittlement – Aumento da suscetibilidade de um material de se tornar quebradiço sob esforço. Esta fragilidade é decorrência da migração do plastificante que torna a peça frágil e quebradiça ou da ação de solventes.
Crumbling – fragmentação. Ocorre no último estágio do *crazing* (several crazing) e não há mais nada a ser feito em prol do objeto. Também pode surgir como conseqüência da migração do plastificante.
O *Blister* ou *Empolamento* é um processo degradativo semelhante a pequenas "erupções" ou bolhas que ocorrem na superfície do objeto. A figura 3 demonstra os padrões para caracterização do grau de *Blister* de uma peça.

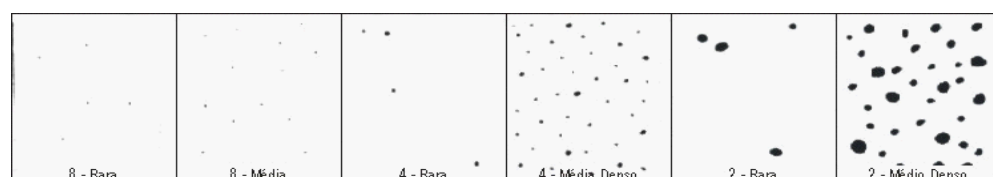



FIGURA 3 – Padrões de tamanho e freqüência de empolamento (blister). Fonte: FAZANO, 1995

O *Chalkiness*, *chalking* ou pulverulência que é a evidência de deterioração da resina pela formação de resíduo em forma de pó. E exalação de odores que podem ser provenientes dos produtos de degradação pela hidrólise ácida.
Ainda podem-se registrar os "Fatores Humanos" de degradação dos plásticos.
Este chega a ser um dos maiores fatores de degradação das peças. Promovem a identificação das obras nos acervos com etiquetas (geralmente, mais de uma) em papel e adesivos ácidos, limpezas com produtos inadequados como o álcool, por exemplo, manuseio das obras sem luvas deixando marcas nas mesmas, bem como a quebra de peças por manuseio inadequado ou por pessoal não especializado.
Desta forma, os objetos que estiverem com processo de degradação iniciado devem ser mantidos em local isolado dos demais uma vez que seus produtos de degradação podem danificar os outros em seu entorno.

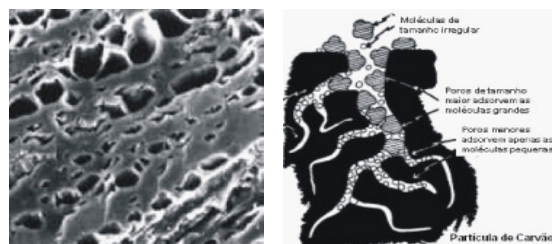
Planejar e Acondicionar - 3° Passo

Após a realização do primeiro passo e da identificação dos sinais de degradação apresentados pelos objetos, o terceiro passo é o planejamento da reserva e das embalagens de acondicionamento das obras. Como foi citado anteriormente, os

plásticos devem ser acondicionados nas reservas de acordo com o tipo de polímero ou mesmo, em grupos de polímeros que apresentem necessidades de conservação semelhantes.

Materiais que comprovadamente produzem emissões gasosas quando em processo de degradação, como os objetos em nitrato e acetato de celulose e PVC, faz-se necessário o isolamento destas peças em um local afastado das demais e, se possível o acondicionamento das mesmas em embalagens que permitam a utilização de um sistema de conservação passiva com materiais adsorventes, preferencialmente o zeólito.

A adsorção é o fenômeno interfacial que permite a transferência de compostos orgânicos (adsorvato) e, eventualmente inorgânicos, da fase líquida ou gasosa para uma superfície sólida (adsorvente), ficando nela retida. Os materiais adsorventes apresentam como principal característica serem porosos e através destes poros retirarem as moléculas de compostos liberados conforme as imagens da figura 4. O adsorvente mais conhecido do público em geral é o carvão ativado, porém, existem outros com, por exemplo, o zeolito.

FIGURA 4 – Fotografias ampliadas da superfície de uma partícula de carvão ativado e esquema de adsorção das partículas pelos poros. Fonte: FRANÇA, 2008.

Segundo SHASHOUA (1996), o material mais indicado para este processo é o zeolito (mineral de silicato de cálcio e alumínio hidratado com estrutura porosa). Este mineral é utilizado com sucesso para retardar a “síndrome do vinagre” em filmes de acetato no Museu Britânico. De acordo com os testes realizados por ela, o carvão ativado adsorve as moléculas no ambiente mais rapidamente que o zeolito, porém, depois de determinado tempo, o carvão libera todo o material adsorvido de uma única vez sobre a obra, acelerando a degradação.

Este sistema de conservação passiva foi utilizado pela autora na restauração da obra intitulada “Caranguejo”, da artista Mary Ann Pedrosa. A obra estava em acelerado estado de degradação com sinais de despolimerização, microfissuras, fotooxidação, quebras e empenamentos (FGURAS 5, 6 E 7).

FIGURA 5 - Macrofotografia de obra em acrílico que apresenta Crazing tipo "L" - mosaico direcional. Fonte: FRANÇA, 2008

FIGURA 6 - Macrofotografia de obra em acrílico que apresenta Crazing tipo H –Aleatória Ramificada com sinais de despolimerização. Fonte: FRANÇA, 2008

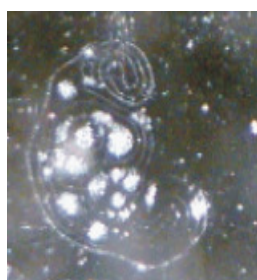
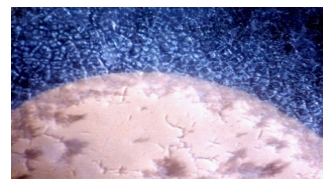



FIGURA 7 - Macrofotografia de obra em acrílico que apresenta despolimerização. Fonte: FRANÇA, 2008

A fim de acondicioná-la em condições ideais, a autora elaborou uma embalagem de acondicionamento com aberturas laterais (FIGURA 8), cobertas por uma tela de "nom wovem" a fim de que fosse possível a ventilação da obra. Além disto, preparou um fundo falso para acondicionar uma camada de zeolitos acondicionada em "sachets" de "non wovem". Estes "sachets" ficariam próximos principalmente da placa do fundo da obra que é a parte que apresenta maiores e mais graves sinais de degradação.

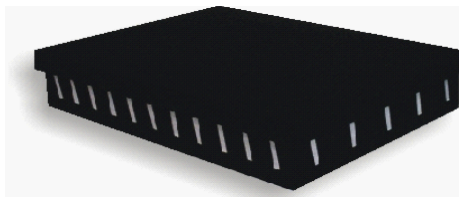
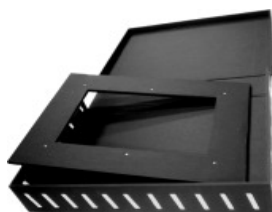



FIGURA 8 – Caixa para acondicionamento definitiva. Fonte: FRANÇA, 2008

Vale salientar que todo material a ser utilizado no acondicionamento destas obras deve ser neutro. Ainda pode ser utilizada na conservação de objetos que apresentem processo de degradação acelerado a atmosfera anoxia com a aplicação de absorvedores de oxigênio do tipo *Ageless* e *Atco Oxygen* (GRATTAN&GILBERT, 1994). Ainda na conservação de obras elaboradas por estes polímeros, quando apresentarem partes metálicas externas, especialmente de cobre, as mesmas deverão ser isoladas com fita de Politetrafluoroetileno (PTFE) a fim de evitar a corrosão das mesmas pelos gases emitidos (MORGAN, 1990).

Em casos muito graves, pode ser utilizado o congelamento das peças a fim de prolongar a vida útil do objeto, porém, deve-se pesar bem os prós e contras deste procedimento tanto em relação a custos como em relação a conservação do objeto. Além disto, as condições de temperatura e umidade deverão ser monitoradas de acordo com as necessidades de cada "família" de polímeros.

As caixas de acondicionamento deverão ser identificadas com fichas que permitam a rápida identificação do objeto, sem precisar manuseá-lo, assim como a simbologia do(s) polímero(s) que o constitui. A autora propõe um modelo que foi utilizado na caixa apresentada anteriormente, os dados necessários são: a imagem da obra, o nome da obra e do autor (quando houver), o número de inventário, o tipo de plástico e informações sobre a fragilidade do objeto.

FIGURA 9 – Etiqueta de identificação da obra. Fonte: FRANÇA, 2008

Conclusão

A conservação de plásticos no Brasil é ainda um problema muito recente e requer muita pesquisa. De acordo com dados obtidos pela autora, foi possível perceber os seguintes problemas: Ainda não existe uma política específica para a salvaguarda destes materiais, desconhecem-se os tipos de degradações que podem apresentar, muitos conservadores-restauradores não se sentem aptos a identificar ou mesmo a intervir nestas obras, ao mesmo tempo em que não se conhece teorias ou métodos de intervenção específicos para estes objetos. Além disto, grande parte dos acervos se encontram armazenados nas reservas técnicas. Quando expostos, seguem as mesmas orientações para exposição das obras tradicionais (umidade relativa, iluminação e temperatura).
Este artigo é parte integrante da dissertação que está sendo desenvolvida pela autora Conceição França, e tem por objetivo localizar os principais acervos de obras em plástico, identificando estado de conservação das obras, tipologias de degradação e, técnicas construtivas, tendo como objetivo gerar um banco de dados que servirá como referência para a elaboração de projetos de gestão destes acervos.

Referências

ALLEN, Norman S. (1992). *Polymers in Conservation: Proceedings of an International Conference organized by Manchester Polytechnic and Manchester Museum*. Cambridge: Royal Society of Chemistry. 216p.

DONATO, Mário. (1972). *O Mundo plástico: o plástico na historia, o plástico no mundo, o plástico no Brasil*. São Paulo: Goyana. 76p.

FRANÇA, Conceição Linda de. (2006). *Caranguejo: complexidades e dificuldades na conservação/restauração de um objeto em plástico*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG. (Monografia, Curso de Especialização Em Conservação/Restauração de Bens Culturais Moveis).

GRATTAN, David W. (1991). *Saving the Twentieth Century : The Conservation of Modern Materials : proceedings of a conference Symposium*, Ottawa, Canada, 15 to 20 September.

MODERN ORGANIC MATERIALS MEETING: 1988. Edingurgh, Escocia. Preprints of contributions to the modern organic materials meeting. Edinburgh: Scottish Society for Conservation & Restoration. 157p.

MORGAN, John. (1991) *Conservation of plastics: an introduction to their history, manufacture, deterioration, identification and care*. London: Plastics Historical Society: The Conservation Unit. 55p.

FAZANO, Carlos Alberto T. V. (1995). *Tintas: métodos de controle de pinturas e superfícies*. 4ª. ed. São Paulo: Hemus. 321p.

Conceição Linda de França, Kleumanery de Melo Barboza e Luiz Antonio C. Souza
OBRAS DE PLÁSTICO EM MEU ACERVO – E AGORA, O QUE FAZER?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 365-377

Eduarda Moreira da Silva Vieira

Docente do Ensino Superior desde 1986 ate 2008 na Universidade Portucalense, no Departamento de Ciências da Educação e do Património nas áreas de Arqueologia, Pré-história, Património e Conservação e Restauro. Docente da Escola das Artes da Universidade Católica (Porto) na área de Materiais Inorgânicos (Materiais e Tecnologias I e II e Técnicas de Preservação e Conservação I e II) e Teoria, Historia e Deontologia do Restauro - Licenciatura em Arte, Conservação e Restauro. Docente do Doutoramento em Conservação de Pintura e Materiais Inorgânicos da Escola das Artes da UCP-Porto. Docente convidada do Mestrado MIPA da FAUP (Técnicas e Materiais Tradicionais) desde 2004 a actualidade. Docente de diversos cursos de pós-graduação na UPT – Conservação Preventiva de Bens Moveis (2008); Conservação e Restauro de Cerâmica e Faiança Arqueológicas (2007); Arqueologia e Valorização (2007); Mestrado em Património Artístico e Conservação (2004). Fundadora do Centro de Conservação e Restauro da UPT. Formadora em diversos cursos profissionais de Conservação e restauro e de Museologia.

ARTES DECORATIVAS NA ARQUITECTURA: PROBLEMÁTICAS DE CONSERVAÇÃO E DE REABILITAÇÃO

Eduarda Moreira da Silva Vieira

Resumo

Neste artigo procura-se contextualizar a herança patrimonial portuguesa no campo das duas principais artes decorativas aplicadas à arquitectura: a azulejaria e os estuques. Analisam-se também questões relacionadas com o património edificado enquanto bem de consumo e a sua importância na construção da imagem urbana. São alvo de especial atenção a azulejaria de fachada no Porto e cidades vizinhas, bem como o seu estado de conservação e a relação transversal entre estes elementos e os conceitos de cidade-museu e de museu *in situ*. A função museológica das colecções de estuques Meira e Baganha constitui outro objecto de análise.

Palavras-chave: Azulejaria, Estuques, Conservação, Colecção, Imagem Urbana

Abstract

This paper aims to outline the Portuguese heritage by focusing on the two main decorative arts applied to architecture: glazed tiles and stuccos. The text also considers questions related to the built heritage as a consumer good and its importance in the construction of an urban image. Special attention is given to facade glazed tiles in Oporto and neighbouring towns, as well as their conservation status and the relationship between these issues and the concepts of museum town and *in situ* museum. The Baganha and Meira stucco collections are also examined in the context of their role as the core of a museum-like approach of the town's built heritage.

Keywords: Glazed Tiles, Stuccos, Conservation, Collection, Urban Image

1. Artes decorativas na arquitectura portuguesa: Azulejaria e Estuques

Portugal possui uma rica tradição de artes decorativas aplicadas à arquitectura, devendo ser destacadas as que se relacionam com o campo dos revestimentos, sejam eles cerâmicos ou baseados em argamassas. O Conselho da Europa considerou os azulejos e estuques decorativos como as duas artes mais representativas na decoração da arquitectura no nosso país, a ponto de a individualizarem. Embora com trajectória e evolução autónomas, há contudo aspectos que comuns a ambos: dependem e explicam-se em função dos suportes arquitectónicos onde se encontram, além de desempenharem uma dupla função como materiais de construção e elementos decorativos.
Os estudos pioneiros de José Aguiar[1] tiveram o mérito de lançar luz sobre a importância dos revestimentos como elemento indissociável dos edifícios históricos e da sua gramática, num país marcado pelo gosto da "pedra à vista", responsável por práticas geradoras de falsas imagens do património construído, em contexto urbano ou rural.

1.1 O azulejo

O uso do azulejo entre nós tem já cerca de cinco séculos, embora tenha estado inicialmente confinado aos interiores, o que não impediu, contudo, a concretização de um elevado patamar de desenvolvimento e criatividade. As suas potencialidades, entre as quais se destaca o carácter plástico, foram exaustivamente exploradas.[2]
Revestiu paredes, tectos e pavimentos em interiores civis e religiosos, dando vida aos espaços com programas decorativos de grandes mestres, cumprindo com frequência funções de cariz simbólico ou sacro. Surgem assim grandes painéis mitológicos ou historiados, de escala por vezes monumental, que conferem aos ambientes em que são inseridos uma marca indubitavelmente cénica, ou a azulejaria de padrão, que cobre paredes inteiras, ela própria criadora de ilusões espaciais de perspectiva e aumento do campo visual.
A complementaridade estabelecida entre azulejo e arquitectura, transformou o primeiro no material de eleição para uso em exteriores, prática que só se

1 *AGUIAR, José – Cor e cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património, Porto, FAUP, 2002.*

2 *NOITES, Maria Antónia Soares – O azulejo e a imagem urbana no centro histórico do Porto. Patologia e propostas de conservação, Évora, Universidade de Évora - dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, 2007, p. 44 (texto policopiado).*

vulgarizaria no decurso do século XIX, mercê da produção em grande escala.[3]
Nas fachadas, o azulejo desmaterializa a arquitectura, desempenhando um papel dialéctico com a mesma.

O revestimento de fachadas inteiras a azulejo, desconhecido até finais do século XVIII em Portugal, tem sido relacionado com o fenómeno dos "brasileiros" de torna-viagem. Estes teriam dado continuidade a uma moda já implementada no Brasil introduzindo deste modo uma inovação de monta no campo decorativo e na imagem das cidades e vilas portuguesas. Contudo, importa relativizar esta suposição, uma vez que a história da azulejaria de fachada é ainda mal conhecida. Para José Manuel Lopes Cordeiro[4], é arriscado associar a expansão deste tipo de azulejaria aos "brasileiros".

A aplicação do azulejo nas fachadas viria a transformar a paisagem urbana, emprestando cor e brilho à arquitectura. O azulejo passa a desempenhar em simultâneo as funções de material decorativo e de construção, ao permitir isolar e reforçar as estruturas. À criação de sugestões volumétricas e de espaços arquitectónicos virtuais patentes na decoração, acrescenta-se um aspecto prático, traduzido em superfícies mais higiénicas e de maior durabilidade quando comparadas com superfícies rebocadas, que exigiam manutenções mais frequentes.

A divulgação da azulejaria de exteriores inaugurou uma nova estética na seio da cultura arquitectónica urbana, na qual o azulejo, no entender de Santos Simões, se soma aos códigos linguísticos e construtivos tradicionais da arquitectura.[5] No século XX, o azulejo passa a integrar em definitivo a panóplia de ferramentas da arquitectura de autor, sendo bem conhecidos os trabalhos de Raul Lino e as inovações artísticas introduzidas por ceramistas-pintores, como Jorge Colaço[6], Eduardo Leite, Jorge Barradas, Júlio Pomar, Querubim Lapa, Maria Keil, entre outros.

A azulejaria de fachada é hoje associada ao rosto de várias cidades portuguesas, como o Porto, Ovar ou Aveiro, fenómeno que está intimamente relacionado com

3 *Segundo Santos Simões, foi na cidade do Porto que se terão registado as primeiras experiências de aplicação deste material nas fachadas. O seu emprego em fachadas difundiu-se a partir do séc. XIX, e até meados do século seguinte, sobretudo para o Brasil. SIMÔES, J.M. Santos – "Azulejaria do norte do país", Lisboa, 1961, in Estudos de Azulejaria, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Junho de 2001, p.248. Apud. NOITES, Maria Antónia Soares, ob.cit. p.46.*

4 *CORDEIRO, J. Manuel Lopes – As fábricas portuenses e a produção de azulejos de fachada (sécs. XIX-XX) in Catálogo da Exposição Temporária no mercado Ferreira Borges - Azulejos no Porto, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1997, s/np.*

5 *MECO, José – O Azulejo em Portugal, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, p.12.*

6 *Jorge Colaço foi dos mais activos ceramistas portugueses e um dos que mais trabalhou nas fachadas de edifícios do Porto revestidos a azulejo no século XX. Cf. NOITES, ob.cit. p.91.*

a localização em Vila Nova de Gaia do principal centro produtor. Até à segunda metade do século XIX, o hábito de revestir fachadas a azulejo estivera limitado a alguns casos particulares. Para Lopes Cordeiro[7], a moda da azulejaria de fachada ter-se-á expandido para outras zonas do país a partir de um núcleo central correspondente ao Porto. Esta difusão do novo gosto acabaria por funcionar como catalisador da própria produção industrial, que se desdobrará em novos padrões e modelos, num esforço consciente para satisfazer as exigências do mercado.

1.2 O estuque

O conceito de estuque abrange uma diversidade de técnicas, a que correspondem diversas expressões estéticas. Filiados nas tecnologias das argamassas tradicionais e tendo por base a cal e o gesso como materiais principais, os estuques dividem-se em dois grandes grupos: os de ornato e os de revestimento.

Entre nós, a expressão mais popular e conhecida de "estuque decorativo" passou, com o decorrer do tempo, a designar o estuque de ornato, modelado ou moldado. Com efeito, em Portugal a evolução desta arte seguiu um caminho diferente do dos restantes países mediterrânicos. A presença de estuques de ornato e de revestimento remonta à época da presença romana, tendo sido encontrados vestígios materiais em diversas estações arqueológicas.[8]

A introdução da arte do estuque foi sempre relacionada com a vinda de mestres italianos para Portugal nos anos subsequentes ao grande Terramoto de Lisboa, entre os quais se destaca o nome do milanês Giovanni Grossi. Não obstante a importância do contributo destes mestres e o valor artístico e patrimonial dos estuques de ornato pombalinos, sabemos que esta arte já estava presente entre nós desde o século XVI, como o comprovam os estuques da Charola do Convento de Cristo, em Tomar, uma vez que sobre o legado islâmico medieval, subsistem ainda lacunas de informação consideráveis neste campo.[9]

Após ter registado um período de apogeu nos programas decorativos barrocos,

7 *CORDEIRO, J. Manuel Lopes, ob. cit, s/np.*

8 *Salientam-se Conímbriga, Tongóbriga, Bracara Augusta e Miróbriga, onde a par dos fragmentos ou peças de estuque moldado, apareceram igualmente fragmentos de pintura mural a fresco. Cf. VIEIRA, Eduarda M. Silva – Técnicas Tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à Conservação e Restauro, Valência, Universidade Politécnica de Valência - tese de doutoramento em Conservação e Restauro do Património Histórico-Artístico, 2008 (texto policopiado).*

9 *A arqueologia tem dado um contributo relevante ao conhecimento desta realidade. Devemos destacar a este respeito os trabalhos realizados pelo Campo Arqueológico de Mértola e pela arqueóloga Rosa Varela Gomes na Alcáçova de Silves. Cf. Palácio Almóada da Alcáçova de Silves, [Org.] Museu Municipal de Silves, coord. Rosa Varela Gomes, Mário Varela Gomes, Silves. M.M.A.S, 2001.*

a arte do estuque irá conhecer no século seguinte a industrialização. Com efeito, os estuques de gesso, de cal ou mistos, foram amplamente usados em decorações interiores ao longo de todo o séc. XIX, alcançando uma diversidade estilística onde pontuam o Romantismo, revivalismos vários, a Arte Nova e, sobretudo o Ecletismo. Este século é dominado pelos estucadores de Afife[10], com obra patente em muitos palácios, residências burguesas e igrejas de todo o país. Paulatinamente, os estucadores abandonaram a modelação manual em barro para aderirem a novas técnicas de moldagem em formas. Esta alteração tecnológica foi responsável pela criação de oficinas profissionais do ramo, que vão trabalhar em edifícios projectados por arquitectos de nomeada. Entre finais do séc. XIX e as primeiras décadas do séc. XX, o estuque moldado foi suporte de decorações em que predominam os revivalismos (estilos Luís XV e XVI) e até, após a I Guerra Mundial, apontamentos de Art Deco. No decurso do séc. XX, o estuque passa a ser considerado um ramo mais da construção civil, vulgarizando-se no exterior como elemento decorativo[11]. O facto de duas das maiores oficinas produtoras se situarem na cidade do Porto (Meiras e Baganhas), foi determinante na expansão deste tipo de decorações nos edifícios. O estuque concorre com o azulejo no embelezamento do exterior de todo o tipo de edifícios, a par da introdução de uma nova gramática formal na arquitectura, facilitada pela ductilidade do material.

2. Artes Decorativas nas fachadas. Questões de Imagem Urbana.

2.1 Valores históricos e identidade

"A cidade é resultado e expressão da actividade humana (...). Assim, é o resultado de várias gerações, uma obra colectiva num mesmo espaço ao longo do tempo e em constante mutação. A evolução ou simplesmente as transformações da sua estrutura enquanto espaço urbano são o resultado de diferentes intervenções e opções que constituem a essência da vida humana (...). Portanto, a cidade deve ser entendida como uma realidade social construída pelo homem, sendo necessário para a sua compreensão conhecer a evolução e continuidade histórica, bem como os princípios

10 *Dos quais já temos referências desde finais do século XVIII. Cf. Vieira, Eduarda M. Silva, ob. cit, p.323.*

11 *A tradição dos estuques de exterior na zona sul do país é mais antiga, registando-se uma maior variedade de técnicas como o esgrafito e o estuque modelado. Alguns dos mais antigos exemplares encontram-se no centro histórico de Évora, remontando ao século XVI. Cf. GUILHERME, Sofia Salema – As superfícies arquitectónicas de Évora. O esgrafito: contributos para a sua salvaguarda, Évora, Universidade de Évora - dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, 2006, (texto policopiado).*

e filosofias subjacentes (planos de urbanização e expansão), incluindo os factores sociais, culturais e económicos da sua sociedade."[12]

O valor patrimonial da azulejaria de fachada e dos estuques nos edifícios urbanos do norte do país não se questiona. Ambos possuem à luz da teoria de Brandi, valor histórico e artístico o que os categoriza como objecto de conservação.

Por outro lado, é impossível dissociar a imagem de cidade de alguns dos valores históricos e artísticos que a caracterizam e que se transformam, com o tempo, eles próprios em factores identitários para o cidadão comum. O azulejo, o estuque, a pedra, a cor, a gramática arquitectónica, constituem o património material que serve de suporte para a vivência e sobrevivência quotidiana da população que habita e faz a cidade, mas também de quem a visita ou por ela passa. A estes valores materiais juntam-se muitos outros de carácter imaterial, todos eles referências incontornáveis, uma vez que o seu reconhecimento como sinais de um território histórico, é automático.

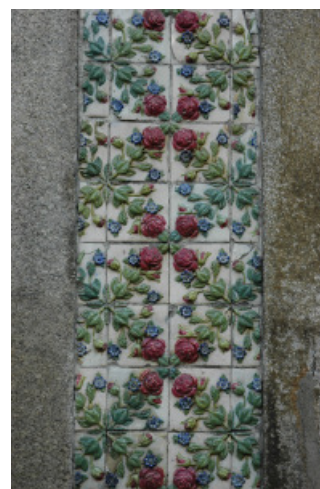



Fig 1- Friso em azulejo relevado com motivos florais

A imagem que fazemos de cidades como o Porto, Aveiro, Ovar ou Espinho é indissociável dos seus azulejos, das suas cantarias graníticas, conjugadas com estuques ou peças cerâmicas (Fig 1), ou mesmo da disposição da sua malha urbana. A progressiva tomada de consciência face ao património cultural conduziu à sua transformação em objecto de consumo e, em última instância, ao surgimento e consolidação do Turismo Cultural. O património histórico transforma-se num bem

12 *NOITES, Maria Antónia Soares, ob. cit, p. 116.*

Eduarda Moreira da Silva Vieira
ARTES DECORATIVAS NA ARQUITECTURA: PROBLEMÁTICAS DE CONSERVAÇÃO E DE REABILITAÇÃO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 378-389

de consumo e num recurso financeiro promovido por entidades públicas e privadas, facto extensível aos centros históricos, especialmente se classificados pela Unesco.

2.2 Os conceitos de cidade-museu e de museu *in situ*.

O conceito de cidade-museu não se confunde com o de museu da cidade, pois enquanto este último constitui uma estrutura museológica onde, aplicando os mais diversos discursos, se conserva a memória histórica, social, económica, etc… da urbe, o primeiro vive, na sua essência do edificado e de todos os elementos que o compõem. A estratificação histórica do tecido urbano é assumida, no caso da tipologia cidade-museu, como objecto museológico central.

Pesem muito embora os avanços registados no campo epistemológico da Museologia nas últimas décadas, o conceito de cidade-museu não mereceu a atenção dos investigadores, sendo reduzida a informação disponível sobre o assunto. É legítimo interrogar-nos sobre se a vulgarização desta terminologia -cidade-museu e museu *in situ* - não terá originado uma certa confusão com o conceito de centro histórico. Com efeito, são consideradas cidades-museu muitas urbes cujos centros históricos se encontram recheados de património edificado de grande valor histórico e artístico, e que a sua natureza nos obriga a conhecer, visitar e fruir nos locais onde se encontra implantado.

À luz da teoria da reabilitação e da *praxis* sistematizada neste domínio, a ideia de centro-histórico é mais ampla, uma vez que a recuperação da imagem urbana implica não apenas um trabalho de intervenção concreta no património edificado, mas também uma actuação profunda no campo da Antropologia Social[13]. O objectivo é a recuperação da cidade para quem aí vive e não apenas para quem a visita. Assim, somos de opinião que a classificação cidade-museu nem sempre é aplicável aos centros históricos. Definir os parâmetros do que se deve entender por cidade-museu é uma questão da maior relevância, sobretudo em tempos de grandes consumos culturais. Os dois conceitos não devem confundir-se, até porque a ideia de cidade-museu parece provir das premissas do museu tradicional, formado pelo edifício e suas colecções, e que neste caso se poderá transferir para a cidade e o seu edificado histórico (que passa, nesta acepção, a constituir o equivalente a uma colecção), ao passo que a noção de centro histórico pressupõe, simultaneamente tradição, continuidade, dinamismo e mudança. A relação de tudo isto com o turismo é muitas vezes complexa.

13 *Consulte-se sobre este assunto os trabalhos desenvolvidos pela equipa do L.N.E.C. no âmbito da reabilitação de vários bairros de Lisboa (Mouraria, Madragoa e Alcântara). Cf. MENESES, Marluci e TAVARES, Marta Lins – The safeguard and rehabilitation of the city image for the conservation of the urban landsape. A multisciplinary perspective., in* http://conservarcal.lnec.pt/pdfs/The_safeguard_the_city_image.pdf

2.3 Contradições de uma realidade. O caso da azulejaria de fachada no Porto

A autenticidade é também resultado da vitalidade do património
Carlos Romero Moragas

É frequente vermos a atribuição da categoria de cidade-museu a um determinado núcleo urbano, na totalidade ou parcialmente, plasmada em documentação de teor cultural divulgada para fins turísticos[14]. Assim, constroem-se percursos culturais "vendidos" a turistas nacionais e estrangeiros, sem que muitas vezes seja tido em linha de conta, a preocupação como o estado em que está o produto que se promove. Esta situação assume proporções de maior responsabilidade em cidades com partes do seu tecido histórico classificadas como património da Humanidade, como é o caso do Porto desde 1997.

"O azulejo conquistou as fachadas de um modo quase violento, alterando a mancha urbana, quer no tempo quer pela sua forte presença física. O azulejo de revestimento exterior é impositivo e de enorme peso estético no edifício, mesmo em imóveis modestos e austeros."[15]

A azulejaria de fachada de várias das nossas cidades encontra-se em mau estado de conservação. Contudo, o caso da cidade do Porto assume dimensões verdadeiramente gravosas, sobretudo se associadas a outras formas de que se reveste a degradação do património edificado[16]. Constituindo uma das imagens de marca mais divulgadas do país, e no caso que nos ocupa, do Porto, o azulejo é mais um entre os diversos aspectos que conformam o estado geral de ruína e abandono que infelizmente caracteriza muitos dos edifícios do centro histórico e zonas adjacentes. A este problema não são alheios, como bem se sabe, factores de desagregação urbana como a desertificação e a sangria de população para zonas mais periféricas, bem como a exclusão social e escassez de meios económicos por parte da maioria dos residentes. Acresce a este facto a profunda contradição inerente à venda de um produto turístico - degradado e em francas vias de desaparecimento - que a muitos visitantes acaba por deixar um gosto amargo,

14 Referimo-nos aos materiais distribuídos nos postos de turismo e museus municipais, por exemplo.

15 SILVA, Eduarda Moreira e FERREIRA, Luís M. – O azulejo semi-industrial do Porto e Vila Nova de Gaia, in Arqueologia Industrial, Quarta Série, Vol.III, Nº 1-2, 2007, p.23.

16 Pese embora a acção ainda que limitada do Banco Municipal de Azulejos. Pode considerar-se que este serviço camarário tem tido um papel fundamental na inventariação da azulejaria, embora não se encontre apetrechado para o aconselhamento ou supervisão de trabalhos de conservação e restauro. Neste domínio apenas se destaca a acção do atelier de conservação e restauro do município de Ovar.

situação particularmente nefasta se tivermos em conta que está em causa aquele que é publicitado como o "rosto da cidade" (zona da Ribeira Barredo).[17]Perante esta realidade é da maior relevância que se definam políticas de conservação urbana integradas, e se tome consciência que o Turismo Cultural não se desenvolve com a manutenção de uma situação de ruína, ainda que em nome da autenticidade do patrimônio. [18]

2.4 Os estuques e as oficinas do Porto.

O estuque decorativo conheceu uma enorme expansão no período compreendido entre a década de 70 do séc. XIX e os anos 50-60 do século XX. Num raio geográfico de influência de Afife, a cidade do Porto albergou as duas maiores oficinas deste ramo, que funcionaram como pólo aglutinador das encomendas e cujo labor contribuiu para a divulgação e popularização desta tipologia decorativa, correspondentes a duas das grandes famílias de estucadores nortenhos: os Meira e os Baganha.

Fig. 2 Capitel jónico(Col. Baganha)

Fig. 3 Carranca (Col. Baganha)

17 *A este respeito, são bastante elucidativos os testemunhos de turistas do país vizinho (aqueles que demandam o Porto em maior número) que colhemos em diversos fóruns na Internet. Entre os aspectos negativos referidos, contam-se três: o acentuado estado de deterioração do edificado e a sujidade, que ajudam a construir uma imagem francamente negativa, que leva muitos a qualificar a cidade como tercermundista...*

18 *A este propósito cite-se a reflexão de Carlos Romero Moragas sobre as questões de consumo cultural baseadas na autenticidade ou no simulacro, e que consistem na promoção do atraso, da pobreza e da ruína do património edificado em produtos típicos e autênticos de países em vias de desenvolvimento. O simulacro, por seu lado, corresponde à tentativa de criar falsas imagens da vivência social nos centros históricos. Com frequência e em nome duma falsa reabilitação, encontramos centros históricos completamente desvirtuados, despovoados das suas populações originais (gentrification), ou "animados" pela terciarização das actividades, o que em última instância corresponde a uma banalização dos aspectos mais relevantes do Turismo. Cf. ROMERO MORAGAS, Carlos –Ciudad, cultura y turismo:calidad y autenticidad, in PH Boletín del Instituto Andalus del Património Histórico, Sevilla, IAPH/Junta de Andalucia, AñoIX, nº 36, Sept, 2001, pp.100-109*

Com histórias e percursos próprios, os dois *ateliers* marcaram com a sua produção artística o panorama da decoração de interiores e exteriores no país, e sobretudo a cidade do Porto. Da sua actividade resultou um espólio considerável de moldes, peças, desenhos e livros que se encontram hoje divididos em duas colecções distintas.[19] Dos dois espólios, aquele que possui características identitárias próprias é a colecção Baganha, uma vez que ela própria permite perceber o percurso profissional e criativo do seu coleccionador: Domingos Enes Baganha, o último proprietário.

A íntima relação que Domingos Enes Baganha manteve com o escol artístico do seu tempo na cidade do Porto, entre os quais se destacam o arquitecto Marques da Silva e o escultor Soares dos Reis entre outros, foi determinante na produção artística da sua oficina. Os estuques desta oficina decoram inúmeros interiores por todo o país, sendo igualmente muito representativos em exterior, especialmente na cidade do Porto. O espólio documental que integra esta colecção, onde se incluem o arquivo de clientes, os desenhos de obras executadas ou que ficaram apenas em projecto e os catálogos, constitui uma fonte extraordinária para a identificação futura das obras patentes nos interiores, fachadas e espaços públicos. Por outro lado, é conhecido o trabalho efectuado por mestre Baganha no âmbito das campanhas de restauro da D.G.M.E.N em diversos monumentos classificados, facto que confere a este espólio um valor acrescentado, no contexto da história da conservação arquitectónica em Portugal.

Num país onde a história dos materiais aplicados à construção ainda não está feita, e sem tradição museológica no campo das artes decorativas aplicadas à arquitectura, não duvidamos do valor de memória que estas colecções possuem, havendo que reflectir sobre o melhor modelo para o desempenho futuro da sua função museológica.

19 *A colecção Meira resultou do esforço duma recolha de emergência por parte da Divisão Cultural da Câmara Municipal do Porto, integrando as peças mais representativas da produção do atelier. A colecção Baganha, com um espólio mais vasto de cerca de 4000 peças e 2100 desenhos é representativa de duas gerações da família. Adicionam-se a estes uma vasta quantidade de ornatos para exterior.*

Referências bibliográficas

AGUIAR, José (2002), *Cor e cidade histórica. Estudos cromáticos e conservação do património*, Porto, FAUP.

CORDEIRO, José Manuel Lopes (1997), As fábricas portuenses e a produção de azulejos de fachada (sécs. XIX-XX) in *Catálogo da Exposição Temporária no mercado Ferreira Borges - Azulejos no Porto*, Porto, Câmara Municipal do Porto, s/np.

GOMES, Rosa Varela; GOMES, Mário Varela (Coord.) (2001),*Palácio Almóada da Alcáçova de Silves*, [Org.] Museu Municipal de Silves, Silves. M.M.A.S.

GUILHERME, Sofia Salema, (2006) *As superfícies arquitectónicas de Évora. O esgrafito: contributos para a sua salvaguarda*, Évora, Universidade de Évora, dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, (texto policopiado).

MECO, José (1989), *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa.

MENESES, Marlucci; TAVARES, Marta Lins *The safeguard and rehabilitation of the city image for the conservation of the urban landsape. A multisciplinary perspective.*, in http://conservarcal.lnec.pt/pdfs/The_safeguard_the_city_image.pdf (acedido em 10 de Setembro de 2009)

NOITES, Maria Antónia Soares (2007), *O azulejo e a imagem urbana no centro histórico do Porto. Patologia e propostas de conservação*, Évora, Universidade de Évora - dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, (texto policopiado).

ROMERO MORAGAS, Carlos, (2001), Ciudad, cultura y turismo:calidad y autenticidad, in *PH Boletín del Instituto Andalus del Património Histórico*, Sevilla, IAPH/Junta de Andalucia, AñoIX, nº 36, (Set), pp.100-109

SILVA, Eduarda Moreira da; FERREIRA, Luís Mariz, (2007) O azulejo semi-industrial do Porto e Vila Nova de Gaia, in *Arqueologia Industrial*, Quarta Série, Vol.III, Nº 1-2,,p.p.20-32.

VIEIRA, Eduarda M. Silva (2008), *Técnicas Tradicionais de stuccos em revestimentos de interior portugueses. História e Tecnologia. Aplicação à Conservação e Restauro*, Valência, Universidade Politécnica de Valência - tese de doutoramento em Conservação e Restauro do Património Histórico-Artístico, (texto policopiado).

Kleumanery de Melo Barboza, Conceição Linda de França e Luiz Antonio C. Souza

***Kleumanery de Melo Barboza**: mestranda do programa de pós– graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com linha de pesquisa na área de Gerenciamento de Riscos para Acervos Museológicos. Especialista em Conservação– Restauração de Bens Culturais Móveis. Experiência profissional na área de patrimonio cultural com a elaboração de Dossiês de Tombamento de edificações e bens de interesse histórico. Atuação em projetos de conservção preventiva para acervos e de restauração de bens culturais. **Conceição Linda de França**: mestranda do programa de pós– graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com linha de pesquisa na área de Conservação– restauração de Obras de Arte Contemporâneas em Plástico. Especialista em Conservação– Restauração de Bens Culturais Móveis. Experiência profissional na área de patrimonio cultural com a elaboração de Dossiês de Tombamento de edificações e bens de interesse histórico. Atuação em projetos de conservção preventiva para acervos e de restauração de bens culturais. **Luiz Antonio C. Souza**: Possui graduação em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986), mestrado em Química-Ciências e Conservação de Bens Culturais pela Universidade Federal de Minas Gerais (1991), com trabalho experimental realizado no IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelas, Belgica) e doutorado em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1996), com trabalho experimental realizado junto ao Getty Conservation Institute, em Los Angeles, USA. Atualmente é coordenador do LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação, na Escola de Belas Artes da UFMG, onde é Professor Associado.*

APLICAÇÃO DO GERENCIAMENTO DE RISCOS AO ACERVO DE ORATÓRIOS DO MUSEU REGIONAL DE CAETÉ MINAS GERAIS – BRASIL

Kleumanery de Melo Barboza, Conceição Linda de França e

Luiz Antônio Cruz Souza

Resumo

O gerenciamento de riscos tem se tornado um assunto de extrema importância nos diversos meios e, é através da identificação e administração dos riscos potenciais que as instituições empresariais, financeiras e de outras áreas tem reduzido o impacto provocado pelas perdas de bens tangíveis e intangíveis das instituições. Na área museológica não tem sido diferente. Os gestores têm se preocupado cada vez mais com a salvaguarda dos acervos e, a possibilidade de identificar os fatores de riscos gerenciá-los a curto, médio e longo prazo deu origem a ferramentas de diagnóstico que vem sendo utilizadas por algumas instituições museológicas desde a década de 1990. Neste trabalho, demonstraremos a aplicação da *ABC Scale*, ao acervo de oratórios pertencente ao Museu Regional de Caeté – Minas Gerais, Brasil, associada a uma metodologia desenvolvida com base em um minucioso estudo das condições apresentadas pelo acervo, local expositivo e entorno.

Palavras-chave: Gerenciamento de Riscos, Museologia, Conservação Preventiva

Abstract

Risk management has become a matter of great importance in different ways, and it is through identifying and managing potential risks to the business establishment, finance and other areas has reduced the impact caused by loss of tangible and intangible possessions of the institutions . In the museums has not been different. The managers have become increasingly concerned with the safeguarding of the collections and the possibility of identifying risk factors to manage them in the short, medium and long term gave rise to various types of Management Programs for the conservation of museum collections that come being developed by researchers since the 90s of the twentieth century. This paper present the investigation conducted in Museu Regional de Caeté – Minas Gerais – Brasil.

Keywords: Risk Management, Preventive Conservation, Museum

O gerenciamento de riscos

Desde os primórdios, o homem já se preocupava com a proteção do que era importante para a sobrevivência e manutenção da espécie, criando instintivamente os primeiros meios para a proteção destes bens contra os riscos da natureza, animais selvagens e até outros homens.
Com o desenvolvimento da civilização, aumentou a sensação de insegurança e o homem percebeu que não só a vida, o alimento e a moradia precisavam ser preservadas. Surgem novas ameaças e os bens como informações, imagens, bens móveis e imóveis, entre outros, também precisariam de uma atenção especial.
Da Antiguidade até o período anterior á Revolução Industrial para preservar seus bens, tomar decisões, prever o futuro de determinadas situações ou eventos, o homem recorria a oráculos, sacerdotes, xamãs, ou outros que pudessem interpretar os "sinais sagrados", já que para estes a compreensão dos eventos ou situações que implicassem perdas ou danos eram vistas como manifestação dos deuses.
Com as transformações sociais, políticas, econômicas e culturais, provocadas pela Revolução Industrial, este panorama muda completamente pois a partir deste momento cabe ao próprio homem desenvolver através de metodologias baseadas na ciência e tecnologia, a capacidade de interpretar e analisar os riscos para melhor os controlar e remediar.
O gerenciamento de riscos trabalha com a incerteza, visando à identificação de problemas potenciais e de oportunidades antes que ocorram com o objetivo de eliminar ou reduzir a probabilidade de ocorrência e o impacto de eventos negativos para os objetivos do projeto, além de potencializar os efeitos da ocorrência de eventos positivos.
Segundo alguns autores, o gerenciamento de riscos (Risk Management) começou a ser utilizado após a Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos e em alguns países da Europa e sua origem se confunde com a própria evolução do prevencionismo.
O prevencionismo surgiu na Inglaterra, em meados do século XIX, quando um grupo de trabalhadores e homens públicos preocupados com a prevenção de acidentes do trabalho e de outros fatores de risco, que eram freqüentes no ambiente das primeiras fábricas, reuniram-se para criar leis de segurança social e legislações específicas para o ambiente industrial, lançando assim as bases da política prevencionista. Porém, devido à pressão dos empregadores estas leis, e tantas outras complementares que a elas se seguiram, foram pouco eficientes.
Com a implantação das primeiras industrias nos Estados Unidos, o movimento prevencionista também se radicou e se desenvolveu devido às ações conjuntas

entre governo, empresários e especialistas. Mas, só a partir década de 50 surge uma conscientização e valorização dos programas de prevenção de riscos de danos materiais, motivada principalmente pelo surgimento da "terceira onda industrial", iniciada pelo Dr. W. Eduard Deming, em 1950, no Japão, com sua teoria de excelência na qualidade.

No Brasil, o Gerenciamento de Riscos foi introduzida por filiais de empresas multinacionais com o objetivo de reduzir os custos relativos ao pagamento de seguros e, aumentar a proteção do patrimônio e dos trabalhadores. Porém, somente em finais da década de 80 e início da década de 90 do século passado, é que o gerenciamento de riscos começou a ser divulgado e utilizado de forma mais ampla por um número maior de empresas.

Com o desenvolvimento das políticas prevencionistas, os riscos e os métodos para reduzir os mesmos, passaram a ser abordados de forma mais criteriosa valendo-se da filosofia de prevenção de perdas e de acidentes, na tomada de decisões nas mais diversas áreas de atuação.

Muitos autores concordam em afirmar que a Gerência de Riscos é a ciência, a arte e a função que visa a proteção dos recursos humanos, materiais e financeiros de uma empresa, quer através da eliminação ou redução de seus riscos, quer através do financiamento dos riscos remanescentes, conforme seja economicamente mais viável. Segundo o PMBOK[1], um risco é **"um evento ou condição incerta que, se ocorrer, provocará um efeito positivo ou negativo nos objetivos do projeto"** (glossário PMBOK, pg.376).

O gerenciamento de riscos baseia-se na de identificação dos perigos existentes e de suas causas, cálculo dos riscos que estes perigos representam, elaboração e aplicação de medidas de redução destes riscos quando necessárias com a posterior verificação da eficiência das medidas adotadas.

O primeiro e mais importante passo para a implantação de um programa de gerenciamento de riscos é o planejamento, pois dele depende o sucesso de todas as ações envolvidas no processo, como a coleta de dados, a avaliação e priorização dos riscos, bem como a definição das ferramentas a serem aplicadas. Também deve ser realizada uma análise da viabilidade técnica e econômica para a implementação de tais medidas para só então dar início à implementação do projeto.

1 *Project Management Body of Knowledge (PMBOK), é um conjunto de práticas metodológicas em gerencia de projetos utilizado como base pela organização Project Management Institute (PMI) e tem-se tornado um padrão em diversas áreas de aplicação do Gerenciamento de Riscos. O Guia PMBOK também fornece e promove um vocabulário comum para se discutir, escrever e aplicar o gerenciamento de projetos, possibilitando o intercâmbio eficiente de informações entre os profissionais da área.*

Definido o projeto, a primeira etapa é a determinação do risco que envolve basicamente dois outros processos: a análise do risco, onde são feitas a identificação dos perigos e suas causas e a avaliação do risco onde são verificadas as necessidades de redução dos riscos estimados.
A priorização dos riscos consiste em utilizar abordagens quantitativas e qualitativas com a finalidade de obter informações confiáveis sobre os riscos, que serão utilizados para a elaboração de ações e procedimentos para o controle dos riscos e, por fim todos os procedimentos anteriores serão reavaliados para verificar se os procedimentos de controle de risco adotados foram eficazes.

Conservação preditiva - escalas ABC e RATIO

A principal diferença entre a Conservação Preventiva e a Conservação Preditiva é que a primeira, consiste em identificar os fatores de degradação e propor formas para barrar este processo em um objeto que já apresenta sinais de degradação.
Já a segunda consiste em avaliar as condições ambientais as quais um objeto está exposto e como e em qual intervalo de tempo estes fatores poderão agir em um bem, baseado em uma tabela de riscos e valores pré-definida.
Baseada em um minucioso levantamento de informações sobre a instituição, a caracterização do acervo e condições ambientais da região onde a instituição esta instalado, é realizada a identificação dos riscos, bem como das causas, conseqüências e probabilidades, permitindo que o conservador-restaurador possa gerenciar os riscos a curto, médio e longo prazo, detectando-os e evitando-os, de acordo com as etapas pré-estabelecidas.

Escala RATIO e ABC

Abordaremos a seguir, de forma resumida, os dois métodos empregados no gerenciamento de riscos iminentes a acervos museológicos – *Ratio e ABC Scale*, demonstrando os critérios e parâmetros pré-estabelecidos por estas ferramentas e as etapas de aplicação das mesmas.
Criada em 2003 por Robert Waller, a *Ratio Scale* é baseada no cálculo da magnitude de riscos, que é obtida através da avaliação da susceptibilidade da coleção aos danos, na probabilidade de acontecimento, extensão dos danos e a perda do valor do objeto ou coleção afetada. A magnitude de risco é definida pela fórmula: **MR = FsxLVxPxE**, onde FS é a fração susceptível, Lv é a perda de valor (*Loss Value*), P é a probabilidade de um evento ocorrer em 100 anos e E é a extensão dos danos.

A identificação dos riscos é realizada a partir de uma série de informações recolhidas na Instituição, como caracterização das coleções, política de coleção e aspectos financeiros e condições ambientais. Após a coleta de dados, é realizada a priorização dos riscos que foram classificados em três categorias de acordo com a freqüência com que ocorrem em raro, esporádico e contínuo, conforme pode ser observado na TABELA 1.

	TIPOS DE RISCOS
Raro	Ocorre 1 vez a cada 100 anos
Esporádico	Ocorre 1 vez a cada 10 anos
Contínuo	Ocorre todos os dias

TABELA 1 - Tipos de Riscos segundo a Ratio Scale. Fonte: Risk Management, Australian/New Zealand Standard AS/NZ 4360:2004

A *ABC Scale*, foi criada em 2006 por Stefan Michalsky e a magnitude de risco é determinada pelo somatório dos valores de risco atribuídos para cada uma das quatro etapas pré-determinadas pelo criador da ferramenta. Para chegar ao somatório antes é preciso listar riscos causas e efeitos dos agentes de deterioração. Em seguida é preciso responder aos seguintes questionamentos: A – quantas vezes o risco ocorre? B – qual o valor perdido no objeto afetado? C – quanto da coleção foi afetada? E D – qual a importância do objeto afetado? Para cada resposta valores que correspondem de 1 a 5 para as questões A,B,C e de 1 a 4 para a questão D. Após atribuir valores correspondentes para cada um dos questionamentos se realiza o somatório (MR= A+B+C+D) e verifica na tabela de riscos o nível de prioridade para cada objeto ou coleção. Neste procedimento o nível de prioridade é obtido através da tabela de riscos onde os mesmos são distribuídos conforme a TABELA 2.

CLASSIFICAÇÃO	VALOR
Prioridade Urgente	14 -15
Extrema Prioridade	11 - 13
Prioridade Alta	9 - 10
Prioridade Média	7 - 8
Prioridade Baixa	4 - 6
Danos médios, porém insignificantes	2 - 3

TABELA 2 - Níveis de prioridade determinados a partir da Magnitude de Risco. Fonte: Risk Management, Australian/New Zealand Standard AS/NZ 4360:2004

Em ambas ferramentas, o procedimento para identificação dos riscos, causas, efeitos, probabilidade e conseqüências é o mesmo. Entretanto há vantagens e desvantagens na adoção de uma ou outra ferramenta que serão detalhadas no capítulo destinado as discussões sobre a aplicação destas escalas em acervos museológicos e os resultados obtidos com as mesmas.
Ao analisarmos de forma aprofundada as ferramentas *ABC Scale e Ratio Scale*, podemos associá-las aos métodos Mosler e o T. Fine. Adaptadas para o âmbito museológico estas ferramentas tem sido utilizada por conservadores de museus europeus e, os resultados de sua aplicação publicados em anais de diversos congressos, que servirão de embasamento para uma melhor compreensão de sua metodologia.

Aplicação experimental

Contextualização

Construido na segunda metade do seculo XVIII, a edificação que abriga o Museu Regional de Caeté é considerado o mais significativo exemplar da arquitetura colonial da cidade. Adquirido em 1948 por Sylvio de Vasconcelos, então chefe do 3º Distrito do Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de Belo Horizonte, foi doado para à União em 12 de junho de 1954 para que abrigasse o acervo do Museu em formação.
O acervo do Museu é composto por aproximadamente 300 objetos de caráter histórico e artístico, dentre eles mobiliários e obras sacras dos séculos XVIII e XIX além de um acervo bibliográfico composto por aproximadamente 720 volumes.

Metodologia

Em 2007, durante a restauração de um dos oratórios pertencentes ao acervo do Museu como parte do trabalho de conclusão do curso de Especialização em Conservação-Restauração de Bens Culturais do CECOR-UFMG, realizamos de forma experimental a aplicação da *ABC Scale* com o objetivo de identificar os riscos aos quais o acervo de oratórios estava exposto.
Para esta aplicação foi desenvolvida uma metodologia que privilegiava não só os critérios propostos pela *ABC Scale* mas também a realização de uma minuciosa observação das condições ambientais, expositivas e de guarda dos objetos. Além disto, foram realizadas entrevistas com os funcionários do museu na tentativa de identificar a existência de históricos de riscos. Estas ações foram fundamentais pois a partir delas tivemos mais segurança na identificação dos riscos e

consequentemente nas ações a serem tomadas a partir de então.
Com base nas informações obtidas e com a aplicação da *ABC Scale*, concluimos que o problemas referentes à ventilação, umidade, temperatura e poluição são fatores de riscos considerados como prioridade urgente, uma vez que são frequentes e causam pequenos danos entretanto, constantes e acumulativos. Porém, entre estes a ventilação foi considerada por nós como um fator que merecia uma atenção especial uma vez que detectamos registros de danos e perdas de obras causados pela ação deste fator que provocou a queda de alguns oratórios.
Identificados os fatores de riscos e os riscos (Fig. 1), nosso novo desafio foi encontrar uma forma de minimizar a ação destes sobre o acervo de oratórios. Entretanto como não havia disponibilidade para controlar e gerenciar todos os riscos identificados priorizamos o risco mais eminente, a quebra causada por queda. Buscamos então uma alternativa prática, sem intervenções na edificação e sem a necessidade de investimento financeiro.

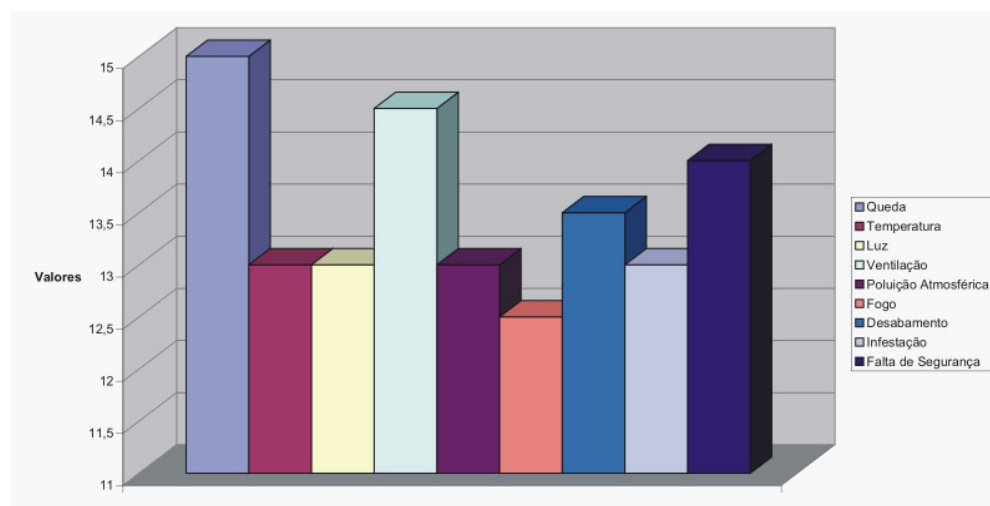



FIG.1 Grafico de Magnitude de riscos do acervo de oratórios do Museu Regional de Caeté.

Estudando minuciosamente a planta da edificação, o projeto museológico e a trajetória das correntes de ar no ambiente (Fig. 2) encontramos uma solução que atenderia às nossas expectativas. Uma vez que verificamos que em algumas salas a incidência de correntes de ar era mais fraca que na sala dos oratórios.

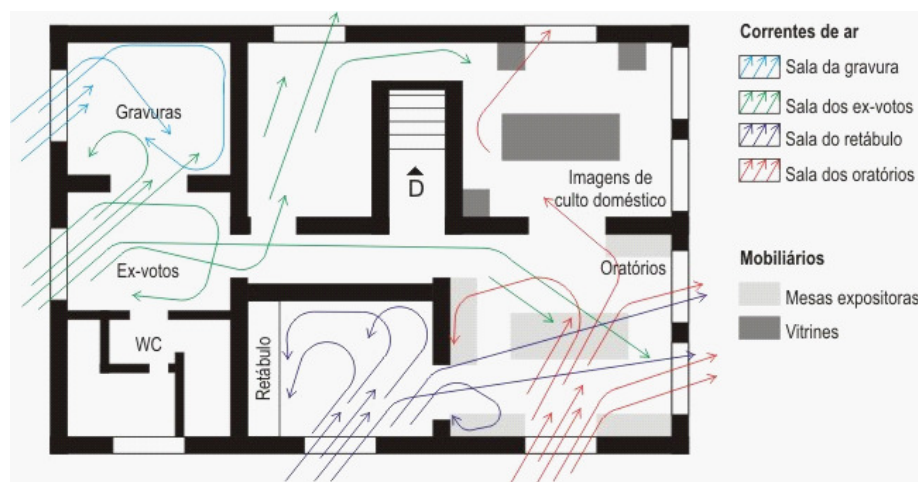



FIG. 2 Esquema de fluxo de corrente de ar no Museu. Fonte: BARBOZA, 2007.

Tendo a quebra por queda como o principal risco ao qual o acervo de oratórios estava exposto sugerimos então que o acervo fosse colocado em um suporte estável, amenizando os efeitos da trepidação provocada pelo trânsito intenso de carros e veículos pesados ou acidentes provocados durante limpeza e visitações. Afastado de janelas evitando possíveis quedas provocadas pelas correntes de ar e longe das paredes que apresentam altos índices de umidade.

Para atender a estas sugestões, fazia-se necessário apenas a troca do local expositivo. Ou seja, que as obras que compõem o acervo de imagens de culto doméstico passassem a ser expostas na sala destinada aos oratórios que apesar de ser área de convergência das correntes de ar não trariam danos as obras expostas, uma vez que todas as imagens se encontram em vitrines, ficando a outra sala destinada à exposição dos oratórios, onde a incidência da corrente de ar é mais fraca como pode ser observado na Fig. 2.

Com a adoção destas medidas poderiamos minimizar os problemas aos quais o acervo de oratórios estava exposto de forma simples e sem a necessidade de investimentos financeiros o que é uma dos maiores problemas enfrentados pelas instituições museológicas.

Considerações finais

Na aplicação realizada no Museu Regional de Caeté a metodologia foi desenvolvida com base em um minucioso levantamento de informações pautados não só na observação do acervo e edificação como também em entrevistas com funcionários

e identificação de riscos pré-existentes. Um fator de destaque nesta aplicação foi à busca de ações para minimizar ou evitar a incidência dos riscos identificados que estivessem de acordo com a necessidade e condições apresentadas pela instituição e, que principalmente não envolvesse custos.

Embora metodologia e resultados tenham sido extremamente satisfatórios identificamos como pontos falhos da proposta a necessidade de uma maior participação dos funcionários do museu, o que não foi privilegiado pela metodologia proposta e a colocação em prática da proposta, uma vez que os resultados obtidos não foram apresentados e discutidos com os responsáveis pelo museu, uma vez que ainda não houve oportunidade para tal ação.

Entretanto, podemos concluir que o gerenciamento de riscos aplicados aos acervos museológicos hoje se configura como uma ferramenta vital para a preservação dos acervos, uma vez que através destas ações é possível assegurar a salvaguarda destas obras através da mitigação ou eliminação da ação dos riscos. Este artigo faz parte da pesquisa de mestrado intitulada Gerenciamento de Riscos para Acervos Museológicos, desenvolvida pela autora Kleumanery Melo.

Referências

BARBOZA, Kleumanery de Melo. (2006). *Tecnologia construtiva, estado de conservação e ações para a preservação de um Oratório Mineiro*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG. (Monografia, Curso de Especialização Em Conservação/Restauração de Bens Culturais Moveis).

BERNSTEIN, Peter L. (1997) *Desafio aos Deuses: A Fascinante História do Risco*. Rio de Janeiro: Campus.

CASSAR, May. (1995). *Environmental Management: Guidelines for Museums and Galleries*. Ed. Routledge.

PROJECT MANAGEMENT INSTITUTE. (2004) Guia PMBOK. 3ªed. 405p

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. (2000). *Diagnóstico de Conservação: Modelo proposto para avaliar as necessidades de gerenciamento ambiental em museu*s. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes – UFMG. 39f.

WALLER, Robert; MICHALSKI, Stefan. (2005). "A paradigm shift for preventive conservation, and a software tool to facilitate the transition". In: *CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS*. *COMITE PARA CONSERVAÇÃO*. *MEETING: 14*.: Edinburgh, Scotland. **14th triennial meeting: preprints**. London: James & James, c2005. 2v.

Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 402-413

Marina Byrro Ribeiro

Arquiteta do Museu Histórico Nacional / Instituto Brasileiro de Museus / Ministério da Cultura, graduada em 1983 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU / Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, tendo concluído em 1993 Mestrado em Arquitetura no Programa de Arquitetura - PROARQ / FAU / UFRJ na área de Conforto Ambiental com dissertação intitulada "Conforto Ambiental em Prédios de Valor Cultural", desenvolvendo atualmente Doutorado em Arquitetura no PROARQ / FAU / UFRJ na área de Arquitetura de Museus.

A IMPORTÂNCIA DO EDIFÍCIO PARA O CONFORTO E O CONTROLE AMBIENTAIS NOS MUSEUS

Marina Byrro Ribeiro

Resumo

Existem dois grandes grupos de edificações que atendem as instituições museológicas. Os prédios históricos tombados, que foram construídos dentro de outro programa arquitetônico e posteriormente adaptados para atender às necessidades dos museus, reafirmando a carga simbólica ligada ao passado e à tradição das nacionalidades. E temos também edifícios projetados e construídos especialmente para atender à crescente demanda por criação de novos museus, estando associados simbolicamente a uma imagem de renovação e globalização, com arquiteturas plasticamente arrojadas.

Temos ainda a combinação desssas duas linhas arquitetônicas, conjugando edifícios históricos, normalmente destinados a abrigar as exposições e anexos construídos dentro das exigências técnicas atuais, voltados a atender os serviços, administração, reservas técnicas, e outros, que buscam renovar as antigas instituições.

Em qualquer uma das vertentes arquitetônicas voltadas às funções museológicas, as exigências técnicas são cada vez mais específicas, configurando uma especialidade dentro da arquitetura, a arquitetura de museus.

Dentre as muitas exigências e condicionantes que a arquitetura de museus procura atender, o clima tem forte influência sobre o "funcionamento" do museu, principalmente sobre a conservação do acervo e em relação à sensação de conforto dos usuários.

Qualquer edificação intermedia as relações entre o meio ambiente externo e o micro clima interno criado. Os edifícios históricos de museus estabelecem um tipo de "filtro" entre exterior / interior a partir das características construtivas do período histórico em que os prédios tombados foram erguidos. Já os edifícios de museus novos têm grande liberdade de criação, podendo atender às demandas de uso da atualidade e utilizar possibilidades técnicas e o conhecimento atuais sobre o clima.

O presente artigo busca discutir algumas possibilidades que a arquitetura de museus tem ao tratar as influências climáticas de forma a favorecer as necessidades dos museus.

Palavras-chave: Arquitetura de Museus, Conforto Ambiental, Controle Ambiental, Métodos Passivos

Abstract

There are two large groups of buildings that meet the museum institutions. The historic buildings that were built following another architectural program and later adapted to meet the needs of museums, reaffirming the symbolic meaning attached to the past and the tradition of nationalities. We also have buildings designed and built specifically to meet the growing demand for new museums and that are symbolically associated with an image of renewal and globalization, with plastically bold architecture.

We have also the combination of these two architectural lines, combining historic buildings, usually designed to house the exhibitions and annexed structures built accordingly to current technical requirements, directed to attend the services, administration, technical reserves, and other functions that intend to renew old institutions.

In any of the architectural components aimed at museum functions, the technical requirements are becoming more specific, establishing a specific branch of architecture, the architecture of museums.

Among the various needs and constraints that the architecture of museums should attend, the climate has a strong influence on the "functioning" of the museum, mainly on the conservation of the collection and for the feeling of comfort of the users.

Any building is in the middle of the relationships between external environment and the created internal micro-climate. The historic buildings that house museums provide a kind of "filter" between the exterior and the interior, from the perspective of the constructive characteristics of the historical period in which the protected buildings were erected. On the other hand, new museum buildings have great freedom to create, and can meet the contemporary demands and use the technical possibilities and the present knowledge on the climate.

This article discusses some tools that the architecture of museums can use to deal with climatic influence in order to attend the needs of museums.

Keywords: Museum Architecture, Environmental Control, Environmental Comfort, Passive Methods

Para concepção e realização de museus, o edifício teve sua importância sinalizada na revista *Museum* nº164 – 4, 1989 – Architecture Muséale. Já no editorial encontramos a afirmação de que quando o edifício que abriga uma instituição museológica não funciona bem, o funcionamento do museu estará também comprometido. Esse funcionamento não se restringe apenas às questões organizacionais, de distribuição e fluxo, mas principalmente em relação à construção como um todo, considerando os elementos que definem sua concepção, sua estrutura e composição arquitetônica.
Ao longo desses anos vários aspectos da arquitetura de museus foram discutidos e aprofundados, sendo que os relacionados às condições climáticas e ambientais ganharam relevância e representam, para os museus, parâmetros de sua longevidade.

1. As Informações do Clima

Controlar as variações e os fatores adversos do clima sempre foi necessidade do ser humano a fim de criar ambiente interno favorável ao desenvolvimento das suas atividades. Para os museus, essa necessidade requer primeiramente conhecimento do clima, dos elementos que o compõem, da forma como eles se combinam, dos seus efeitos, e de quais desses efeitos são desejáveis ou indesejáveis para as características de cada específico museu, de acordo com seu acervo e atendendo a seu público em geral.
Para conhecer o clima e avaliar seus efeitos, precisamos ir além das medições de temperatura e umidade dentro das instituições e buscar informações sobre os dados climáticos externos a que todo o conjunto do museu, edifício / acervo / pessoas, estão submetidos. São necessárias medições de períodos confiáveis para definição do comportamento padrão do clima, criando gráficos mostrando as temperaturas médias, máximas e mínimas, amplitude térmica, umidade relativa do ar, pressão atmosférica, precipitação e evaporação, nebulosidade, insolação, direção da radiação solar direta e ventos dominantes. Também o nível de ruído do meio ambiente no qual o museu será ou já está localizado, bem como os poluentes atmosféricos, são elementos importantes para a criação de ambiente interno favorável ao desenvolvimento das atividades museológicas.
Muitas vezes essas medições são feitas para o desenvolvimento de um projeto arquitetônico de um novo museu, ou mesmo um anexo necessário à expansão de um museu existente, mas devemos ter a mesma qualidade de informação para analisar o comportamento de uma instituição museológica já estabelecida que necessita melhorar o seu desempenho no conforto e controle ambientais.

Marina Byrro Ribeiro
A IMPORTÂNCIA DO EDIFÍCIO PARA O CONFORTO E O CONTROLE AMBIENTAIS NOS MUSEUS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 402-413

No caso dos museus já construídos, seja em prédios históricos tombados, seja em edifícios adaptados para o uso de museu, devemos realizar as mesmas medições no espaço interno da construção, considerando os diversos compartimentos, para assim poder definir o comportamento da arquitetura e relarcionarmos o ambiente natural externo com o ambiente criado interno.
Caso o museu ainda não tenha sido construído, ou venha a ser ampliado com a construção de anexos, as informações climáticas possibilitarão o desenvolvimento de partido arquitetônico capaz de atender à criação de condições ambientais desejáveis. Essas soluções arquitetônicas podem ser avaliadas, em relação ao seu desempenho, através de simulações computacionais.
Diante dessas exigências, podemos afirmar que os museus necessitam de um programa de avaliação climática que seja responsável pela instalação de aparelhos de medição das variáveis ambientais, detenha a memória e a evolução dos elementos do clima da área em estudo, desenvolvendo um sistema de informação e um banco de dados, com profissionais capazes de ler e analisar os dados meteorológicos e suas combinações.
Necessitam também de arquitetos e engenheiros capazes de transformar as informações ambientais em soluções arquitetônicas e sistemas construtivos que favoreçam o funcionamento da instituição museológica, neutralizem ao máximo as características desfavoráveis ao conforto e que controlem os elementos do clima que venham a comprometer a conservação do seu acervo.

2. Métodos Passivos na Arquitetura

A arquitetura, com seus espaços, materiais, orientação, aberturas, tipo de cobertura e demais características, intermedia as relações entre o ambiente externo e o interno. No caso dos museus, esse ambiente climático interno, criado através do edifício construído, é importante meio de ligação entre os objetos, as pessoas, a conservação do acervo e o bem estar dos usuários.
Durante muitos anos, a criação de micro clima interno nos museus ficava a cargo de equipamentos mecânicos capazes de conduzir a temperatura e a umidade a níveis desejáveis, estabelecidos pelos critérios de conservação dos objetos. Da mesma forma, os níveis de conforto humano eram e ainda são alcançados com a instalação de sistemas de condicionamento de ar que visam o conforto térmico de público e funcionários, sem avaliar mais profundamente as características construtivas dos museus.
Devido à reflexão dos profissionais de conservação de acervos dos museus de que, mais importante do que alcançar índices de temperatura e umidade desejáveis

Marina Byrro Ribeiro
A IMPORTÂNCIA DO EDIFÍCIO PARA O CONFORTO E O CONTROLE AMBIENTAIS NOS MUSEUS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 402-413

para preservação dos objetos, seria importante a criação de ambientes internos estáveis, as soluções mecânicas começaram a ser questionadas, pois estão sujeitas a desligamentos e defeitos.
Além disso, do ponto de vista do conforto ambiental, a necessidade de conservação de energia e a verificação de que os sistemas de ar condicionado conduzem elementos prejudiciais à saúde humana, geraram um reencontro com métodos tradicionais de construir, onde o clima é um elemento determinante para diversas soluções arquitetônicas.
Uma das tendências atuais de pesquisa ambientais nos museus é o desenvolvimento de métodos passivos, complementados eventualmente por algum sistema mecânico nos momentos de picos, para obtenção de condições climáticas favoráveis ao conforto e ao controle dos ambientes dos museus.
Métodos passivos são entendidos como elementos construtivos selecionados e localizados em função das características do clima, de forma a atenuar ou acentuar seus efeitos. A esse conjunto de recursos construtivos a serviço do clima foi dado o nome de "Arquitetura Bioclimática" .
Um dos elementos fundamentais para a criação de condições ambientais desejáveis é o controle da temperatura, que tem sempre seus efeitos relacionados à umidade. Essa combinação temperatura/umidade é um dos maiores responsáveis pela degradação dos bens culturais guardados e expostos nos museus e, por essa razão, sempre foi um dos principais objetos das ações de controle ambiental. No caso dos países tropicais quentes e úmidos, a meta sempre foi diminuir a temperatura e controlar a umidade através de processos mecânicos como ar condicionado e desumidificadores.
Os materiais e sistemas construtivos dos edifícios de museus têm grande interferência no processo de transmissão de calor. Diante de uma grande diversidade de materiais de construção, a escolha adequada desses materiais em função de suas especificações determinam a relação interior/exterior, possibilitando o controle e a obtenção de valores internamente distintos dos valores exteriores.
O controle da umidade é em geral pensado apenas em relação à umidade contida no ar, sem levar em consideração a umidade armazenada nos materiais de construção. Grande quantidade dos materiais empregados na construção civil são porosos, higroscópicos , armazenando significativa quantidade de água que, com a variação de temperatura, sai desses materiais ou neles penetra.

Segundo King e Pearson[1], a quantidade de água contida nos materiais de construção de edifícios é maior que o valor de vapor d'água no ar, e podemos acrescentar que essa concentração de umidade é aumentada em prédios históricos devido às características das fundações e espessura das paredes. Permitir a entrada de ar quente, fazer o ar atravessar ambientes selecionados, expor ou proteger uma parede da radiação solar direta permitindo ou não a radiação para o interior do ambiente, são alguns dos recursos empregados pela arquitetura bioclimática através da utilização de métodos passivos, objetivando o conforto e controle ambientais, na busca do equilíbrio da umidade interna dentro de níveis desejáveis, a fim de eliminar o aparecimento de diversos problemas de deterioração nos museus.

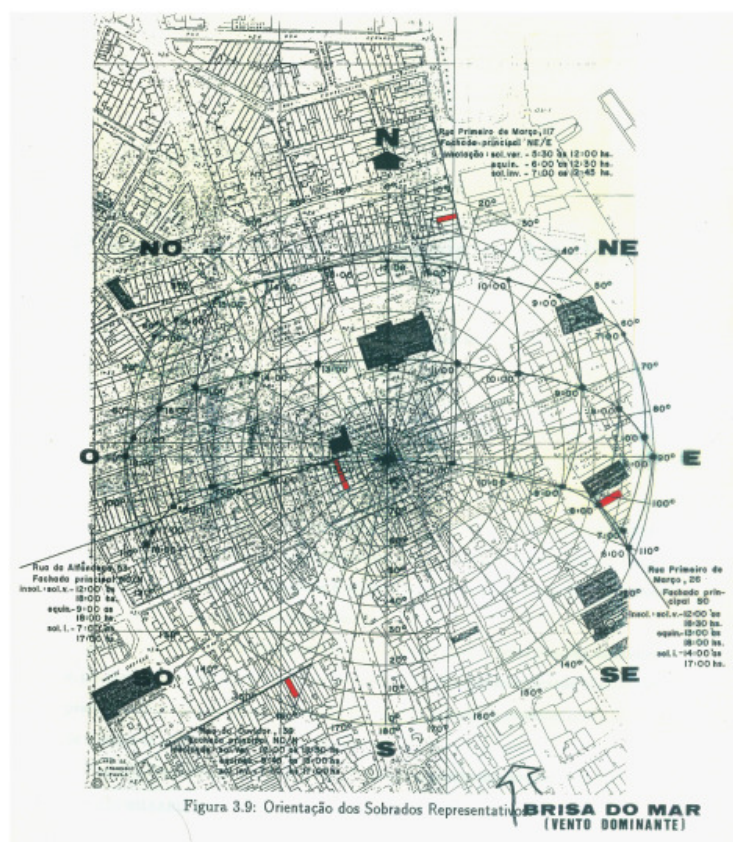



figura 1: Avaliação da circulação de ar e trajetória solar em imóveis existentes no centro do Rio de Janeiro - Brasil [2].

1 *King, Steve e Pearson, Colin – "Controle Ambiental para Instituições Culturais: planejamento adequado e uso de tecnologias alternativas" – artigo publicado em Conservação: Conceitos e Práticas, pag 41 – 64 – artigo originalmente publicado em La Consevation Preventive, Paris: Association des Restaurateurs d'Art et d'Achéologie de Formation Universitaire – org. Cecile Peichenback-Metzger.*

2 *Imagem da dissetação de mestrado da autora – Conforto Ambiental em Prédios de Valor Cultural, pag. 81.*

A ventilação possibilita a entrada de ar externo, supostamente "fresco", e a retirada do ar interno contaminado por diversos elementos nocivos à conservação do acervo. Ocorre que o ar externo freqüentemente pode estar conduzindo poluição contida na atmosfera para o interior dos museus. A arquitetura possibilita ou dificulta a livre circulação de ar, essencial à saúde e ao conforto dos usuários do museu, mas deve ser precedida de avaliação dos poluentes e da implementação de sistema de filtragem do ar.

Do ponto de vista do conforto térmico em países quentes e úmidos como o Brasil, a circulação do ar favorece a sensação de de conforto. Também, do ponto de vista do controle ambiental, a renovação de ar é responsável pela dispersão dos esporos e ajuda a controlar a proliferação de fungos.

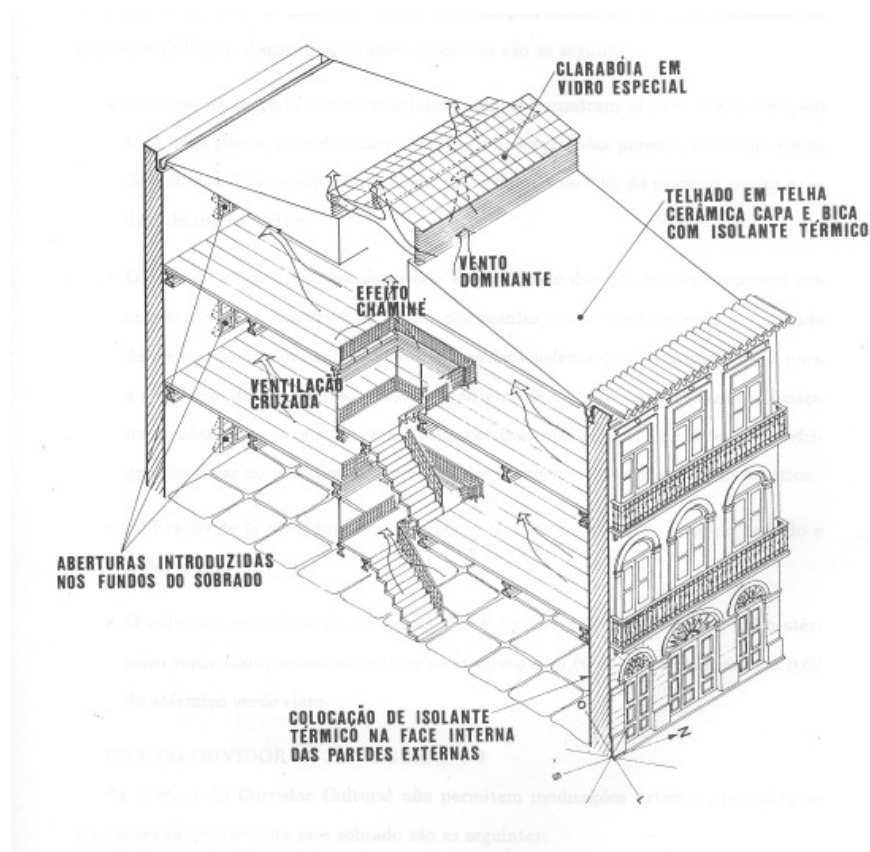



figura 2: Avaliação da circulação de ar em imóveis existentes no centro do Rio de Janeiro – Brasil [3].

3 *imagem da dissetação de mestrado da autora – Conforto Ambiental em Prédios de Valor Cultural, pag. 112.*

A iluminação é um aspecto polêmico dentro dos museus. Responsável pela deterioração dos acervos em geral, mas principalmente do acervo exposto nos museus, a iluminação dos ambientes é composta pela iluminação natural e artificial. Geralmente as áreas destinadas à exposição procuram neutralizar a iluminação natural e todos os efeitos indesejáveis de U.V., e utilizar ao máximo a iluminação artificial, que permite melhores possibilidades para seu controle.

Do ponto de vista do conforto ambiental, a iluminação natural oferece os melhores índices de reprodução de cores, o necessário acompanhamento do ciclo dia/noite, além de permitir a visão do espaço exterior, que oferece descanso das atividades de trabalho desenvolvidas. Algumas exposições poderiam tirar proveito estético da iluminação natural, mas, temerosas dos efeitos da iluminação natural, preferem "fechar" o edifício do museu, isolando-o de seu espaço exterior.

Mais uma vez King e Pearson[4] procuram desmistificar em seu artigo o padrão estabelecido de total isolamento em relação à iluminação natural e discutem a necesidade de maior aprofundamento da utilização da iluminação natural, fazendo a distinção entre luz solar e luz do dia.

De fato a luz solar direta com a sua radiação U.V. deve ser evitada no interior dos museus, não apenas pelos efeitos de deterioração dos objetos, mas também devido à excessiva carga térmica que leva para o interior do edifício, que em países quentes é indesejável.

No entanto, a luz do dia pode ser usada de forma cuidadosa, indiretamente, uma vez que a sua reflexão em superfícies brancas elimina, segundo King a Pearson, 80% dos componentes prejudiciais da radiação ultravioleta, e o restante poderia ser controlado com outros recursos complementares.

4 King, Steve e Pearson, Colin – "Controle Ambiental para Instituições Culturais: planejamento adequado e uso de tecnologias alternativas" – artigo publicado em Conservação: Conceitos e Práticas , pag 41 – 64 – artigo originalmente publicado em La Consevation Preventive, Paris: Association des Restaurateurs d'Art et d'Achéologie de Formation Universitaire – org. Cecile Peichenback-Metzger;

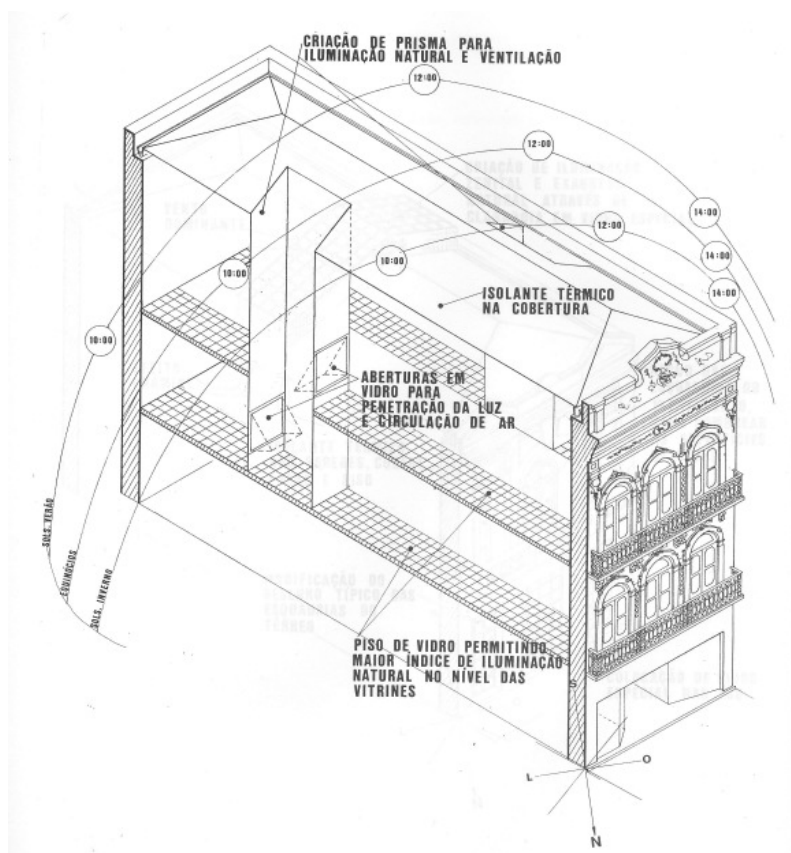



figura 3: análise da trajetória solar em função da orientação de imóveis no centro do Rio de Janeiro, para iluminação natural [5].

O desafio consiste em identificar as características do clima e microclima dos ambientes onde os museus estão localizados, características que contribuem para a preservação do acervo museológico, buscando ainda neutralizar as condições prejudiciais ao funcionamento do museu, e nesse balanço de resultados se aproximar da zona de conforto humano.

Deve-se priorizar a criação de ambiente estável para o acervo, ambiente controlado, dentro da zona de conforto ambiental, pelo maior período de tempo possível, a partir do próprio edifício. Os recursos mecânicos devem ser utilizados como recurso complementar, ficando restritos aos momentos de pico, onde as condições de estabilidade somente podem ser alcançadas com a utilização de algum sistema mecânico.

5 *Imagem da dissetação de mestrado da autora – Conforto Ambiental em Prédios de Valor Cultural, pag. 116.*

Tanto os edifícios históricos quanto os edifícios novos de museus têm um longo caminho de tentativas e experiências construtivas a serem desenvolvidas, apoiadas em métodos passivos que explorem a arquitetura do edifício de museu, para a criação de ambiente interno favorável ao controle e ao conforto ambientais.

Conclusões

Como forma de encaminhamento dos aspectos levantados podemos concluir que:
• Precisamos estabelecer parâmetros de medição dos elementos do clima interno e externo, necessários aos museus, de forma a conhecer o comportamento do edifício de museu construído ou estabelecer o resultado que se pretende alcançar com o edifício de museu que se pretende desenvolver;
• As equipes de arquitetos e engenheiros que constroem museus e/ou são responsáveis pelo seu desenvolvimento e manutenção precisam conhecer outras tentativas de soluções ambientais nas instituições museológicas e desenvolver outras possíveis soluções arquitetônicas;
• É necessária a troca de experiências, para que sejam compartilhadas experiências positivas e negativas, de modo a promovermos o amadurecimento da arquitetura de museus no que diz respeito à utilização da própria arquitetura como primeiro instrumento de controle e conforto ambientais;
• Não basta que uma instituição museológica esteja dotada de procedimentos de ponta no tratamento e apropriação do ambiente climático, é necessário que a pratica de pensar o clima esteja presente na criação, desenvolvimento e manutenção dos museus como um todo, permeando as ações das instituições voltadas a esse serviço;

Bibliografia

Unesco (1989), Revista *Museum* nº164 – 4, Architecture Muséale.

King, Steve e Pearson, Colin, "Controle Ambiental para Instituições Culturais: planejamento adequado e uso de tecnologias alternativas", artigo publicado em *Conservação: Conceitos e Práticas* , pag 41 – 64 – artigo originalmente publicado em *La Consevation Preventive*, Paris: Association des Restaurateurs d'Art et d'Achéologie de Formation Universitaire – org. Cecile Peichenback-Metzger.

Izard, Jean-Louis e Guyot, Alain (1983), *Arquitectura Bioclimática, Mexico*, D.F: Ediciones G. Gili S.A.

Ribeiro, Marina Byrro (1993), *Conforto Ambiental em Prédios de Valor Cultural* – dissertação de mestrado - PROARQ/FAU/UFRJ.

Rita Macedo e Cristina Oliveira
NOVOS DOCUMENTOS NA PRESERVAÇÃO DO EFÉMERO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 414-425

Rita Macedo e Cristina Oliveira

Rita Macedo *é docente de História da Arte Contemporânea e Teoria da Arte na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia, desde 1999. Doutorada em Conservação e Restauro, ramo de Teoria, História e Técnicas da Produção Artística, pela Universidade Nova de Lisboa, com a tese Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro. Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70. Mestre em História da Arte Contemporânea e Licenciada em História, variante de História da Arte, pela mesma Universidade. Investigadora do Instituto de História da Arte, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.* ***Cristina Oliveira*** *encontra-se a terminar o Mestrado em Conservação e Restauro, pela Universidade Nova de Lisboa, com a dissertação «A preservação da arte efémera de Alberto Carneiro com aplicação ao caso de Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas». Licenciada em Conservação e Restauro pela mesma universidade. Colabora, como estagiária com a Fundação Culturgest na área de Conservação Preventiva da colecção de arte da Caixa Geral de Depósitos.*

NOVOS DOCUMENTOS NA PRESERVAÇÃO DO EFÉMERO

Rita Macedo e Cristina Oliveira

Resumo

Neste artigo analisaremos a importância da documentação na preservação na "arte efémera" de Alberto Carneiro. Trata-se de um conjunto de obras constituídas por materiais naturais em bruto, por um grande número de elementos que se distribuem pelo espaço e nas quais componentes intangíveis como a distribuição espacial e a relação com o espaço de exposição são fundamentais.

Examinaremos as estratégias adoptadas no caso de *Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-75), nomeadamente a criação de novos de campos de documentação, o recurso a registos multimédia ou a utilização de um dossier digital de forma a agrupar e flexibilizar toda a informação.

Palavras-chave: Documentação, Preservação, Arte Efémera

Abstract

In this paper we will analyse the importance of documentation in the preservation of Alberto Carneiro's ephemeral art. These works are built with natural raw materials, with a large number of elements that are distributed throughout the exhibition space and in which intangible aspects as the spatial distribution and the relation with the space are fundamental.

We will examine the strategies adopted in the case of *Árvore jogo lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-75), particularly the creation of new documentation fields, the use of multimedia records and of a digital dossier that groups and makes flexible all the information.

Keywords: Documentation, Preservation, Ephemeral Art

Na preservação da arte contemporânea, a documentação adquire frequentemente um papel preponderante, permitindo lidar não só com a efemeridade de muitos dos materiais utilizados nas obras, mas também com a relevância que adquirem componentes intangíveis, como a distribuição espacial, a relação com o espaço de exposição e com o espectador ou a inclusão de som e movimento. Nesta comunicação analisaremos a importância da documentação na preservação da "arte efémera" de Alberto Carneiro (n.1937) assim como as estratégias desenvolvidas no caso de *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-75) (ver Fig.1), uma das obras que integra este conjunto, e que, em Outubro de 2009, renasceu para se apresentar na exposição «Anos 70 - Atravessar Fronteiras», no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, passados 34 anos da sua primeira instalação e depois de destruídos os materiais que originalmente a constituíam.

Alberto Carneiro e a sua "arte efémera"

A obra de Alberto Carneiro (n.1937, S. Mamede do Coronado, Porto) constitui um percurso artístico incontornável na História da Arte Portuguesa do século XX, tendo tido um crescente reconhecimento, nos últimos 15 anos, tanto a nível nacional como internacional [1]. São vários os autores a trabalhar a sua obra, ora traçando ligações entre a mesma e a vida do artista (particularmente no que respeita à sua infância, passada em meio rural e à sua iniciação artística, aos 10 anos, numa oficina de santeiro) ora salientando o lugar de Carneiro no panorama artístico internacional e a sua contribuição para a configuração da nova definição de escultura.
Trata-se de um percurso extenso, com mais de três décadas, que não pretendemos abordar exaustivamente. Centrar-nos-emos na década de 70 e, particularmente, no conjunto de esculturas efémeras do autor, no qual se poderão incluir trabalhos como *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (1968)[1], *O laranjal - natureza envolvente* (1969), *Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas* (1973 – 1975) ou *Um Campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-1976)[2].
Estas são obras em que não existe trabalho escultórico dos materiais. São utilizados,

1 *Ver [3]*

2 *Ver [3]*

total ou parcialmente, materiais naturais, em bruto, vulgares e de fácil substituição[3]. Desde canas em *O canavial…*, a palha em *Campo depois da colheita…*, passando pela oliveira fragmentada de *Árvore jogo/lúdico…* ou pela laranjeira viva de *O laranjal…* .Constituem-se por um grande número de elementos que se distribuem pelo espaço, transformando-o, e são "penetráveis"[4], permitindo que o espectador circule no seu interior. Combinam uma forte carga conceptual com o estímulo de todos os sentidos, do tacto ao paladar. Outra das características marcantes é a sua variação formal, de modo a que se adaptem aos diferentes espaços de exposição. Esta pode dar-se no número de elementos que constituem as obras e/ou na distribuição espacial dos mesmos. Note-se que a distribuição espacial dos elementos que compõem a obra, embora variável, está directamente ligada ao seu sentido. Na ausência do autor, respeitar esta variabilidade e, simultaneamente, ir ao encontro da intenção artística implica um conhecimento profundo da obra e das questões conceptuais que lhe subjazem.

A preservação da arte efémera de Carneiro por via documental

Durante as entrevistas realizadas para este trabalho, tornou-se claro que, para o artista, não faz sentido preservar materialmente estas obras uma vez que são utilizados materiais comuns na natureza, que se renovam constantemente. Por este motivo, Carneiro teve a preocupação de fazer projectos que abordam questões conceptuais e práticas/ técnicas das mesmas e que, em geral ocupam uma única página A4. Segundo o autor, estes documentos existem, principalmente, devido à efemeridade das obras, sendo uma forma de comunicar o modo de se poder instalar a obra, de se poder fazer uma nova versão mantendo o conceito. As obras deverão ser refeitas, a cada apresentação, com base no projecto, o que se tem verificado, até hoje, em todos os casos referidos. Isto significa que a sobrevivência destas obras, ao contrário do que acontece com tipologias artísticas mais tradicionais (como a pintura ou escultura), não depende da conservação do seu suporte físico. Coerentemente, Carneiro não liga a autenticidade das obras à sua originalidade

3 Note-se que a facilidade de substituição dos materiais pode variar ao longo do tempo. Veja-se o caso de Um campo depois da colheita… para o qual a encomenda da palha tem de ser feita com um ano de antecedência uma vez que já não é costume, na prática da agricultura, deixar crescer a palha até à altura necessária para realizar a obra. Uma situação que não se verificava na década de 70, quando a obra foi criada. Ver [3]

4 Do conjunto de obras efémeras, O laranjal… foi a única que acabou por deixar de ser penetrável. No entanto, foi inicialmente projectada como tal, algo que na prática não foi possível concretizar uma vez que a utilização da terra tornava «muito difícil de manter a situação controlada» [16].

material, mas sim aos aspectos conceptuais, que considera serem sempre mais importantes. Para o artista, estes trabalhos poderiam, em último caso, sobreviver apenas através do projecto, uma vez que «o conceito transita aí e para um espectador apetrechado, isto é, para um espectador preparado, isso funciona. (...) e se ele tiver imaginação funciona como uma realização autêntica, embora virtual mas autêntica» [2]. No entanto, reconhece a diferença entre a obra e a sua documentação: «relativamente ao conceito, podemos lê-lo completamente no projecto. Relativamente à vivência profunda não». Exemplifica com a espacialidade que só pode ser apreendida quando a obra existe materialmente e se encontra instalada no espaço de exposição.

As estratégias tradicionalmente adoptadas pela Conservação, que se centram na preservação da integridade material das obras, não se adaptam a estes casos, nos quais não só é necessária uma relativização da importância dada ao suporte material, cuja conservação, como vimos, não é vital para a sobrevivência das obras, como é fundamental a preservação de aspectos intangíveis, como a relação com o espaço de exposição, a distribuição espacial dos diversos elementos ou a interacção (multi-sensorial) com o espectador, que são, vulgarmente, ignorados. Veja-se o exemplo de *Uma Floresta para os teus sonhos*, que pertence à colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Durante algum tempo, esta obra foi exposta com os troncos de árvore muito próximos, não permitindo que o espectador circulasse no seu interior, contrariamente ao propósito inicial. Esta situação levou a que o autor pedisse à direcção do museu que retirasse a obra, uma vez que a sua exposição negava, por assim dizer, a intenção com que a concebera [3]. Este é um exemplo de como, apesar de estar garantida a sua conservação material, se perdeu o sentido da obra, ao ignorar alguns dos aspectos intangíveis que a constituem. Esta só existe realmente quando correctamente instalada no espaço.

Face à variabilidade material e formal das obras e à importância dos seus componentes intangíveis, a documentação assume-se como a principal estratégia de preservação destes trabalhos, expandindo-se para além do seu papel tradicional. Apesar de Carneiro considerar que, a partir dos seus projectos, não será muito difícil repor as obras, a verdade é que estes se revelam complexos e difíceis de entender por quem não está familiarizado com a peça (até hoje as obras têm sido rematerializadas na presença do autor). Para além disto, embora os projectos sejam, de facto, bastante pormenorizados em determinados aspectos, falham informações importantes, principalmente no que diz respeito às características dos materiais. Assim, é essencial que a informação nestes contida seja completada através de uma investigação mais aprofundada, cujos dados sejam reunidos e organizados numa estrutura de documentação adequada.

O caso de estudo: Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas (1973-1975)

Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas, pertence ao conjunto de obras efémeras de Carneiro. Foi conceptualmente desenvolvida entre 1973 e 1975, tendo sido materializada pela primeira vez, em 1975, na galeria *Quadrum* (Lisboa). Viajou para Itália para participar na Bienal de Veneza de 1976 mas não chegou a ser instalada devido às reduzidas dimensões do espaço que lhe havia sido reservado, tendo desaparecido materialmente desde então. Em Setembro de 2009, foi totalmente refeita pelo autor para a exposição *Anos 70 - Atravessar fronteiras*, comissariada por Raquel Henriques da Silva, patente de 9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, da Fundação Calouste Gulbenkian (CAMJAP-FCG).
A obra é constituída por uma oliveira desenraizada e cortada em pedaços, que se espalham pelo chão do espaço de exposição, de acordo com sua ordem natural (da raiz para a copa). A secção que inclui a raiz e a secção seguinte são unidas por uma simulação de enxertia (com barro), mantendo a sua verticalidade. A obra é limitada em dois dos lados (o lado da raiz e o lado da copa da árvore) por chapas metálicas espelhadas de 2x1m, suspensas em estruturas feitas com canas, que reflectem a árvore, criando imagens a partir do real. Aproximadamente ao centro, encontra-se o elemento a que o autor chama «coração da mandala», constituído por um pedaço de barro no qual são espetados algumas das secções da árvore, depois de envolvidas em chapa de alumínio. Debaixo deste elemento encontra-se uma chapa metálica espelhada, igual às restantes.
O estudo e documentação de *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* dividiu-se em quatro fases: o levantamento da bibliografia existente; a realização de entrevistas presenciais ao autor, que se focaram, sobretudo no processo criativo, nos materiais, técnicas e significação e na opinião do autor quanto à preservação; o acompanhamento do processo de instalação da obra com registo por vídeo e fotografia e, por fim, a estruturação da documentação. A colaboração com o autor revelou-se fundamental, tendo este sido uma fonte preciosa de informação relativamente à obra. Sem a sua cooperação ter-se-iam perdido dados fundamentais sem os quais a possibilidade de re-instalar a obra, no futuro, se tornaria remota, ou impossível.
Na generalidade, os sistemas de documentação, utilizados a nível dos museus e outras instituições depositárias de património artístico, foram criados para a arte dita "tradicional" (pintura, escultura…), não estando ajustados à complexidade apresentada por grande parte da produção artística da segunda metade do século

XX, nem à importância que a documentação pode ter enquanto estratégia de preservação. Na documentação de *Árvore jogo/ lúdico…* foi essencial a introdução de novos campos de documentação, melhor ajustados a este tipo de obras: *processo criativo, materiais, técnicas e significação*; *caracterização da obra; manual de instalação* e *história da obra*. Descreveremos estes campos de uma forma geral, não concretizando, opção tomada, neste texto, por necessidade de economia de espaço, mas que tem a vantagem de mais facilmente se poder fazer a transposição do modelo para outras obras com problemas de preservação semelhantes.

No campo *Processo criativo, materiais, técnicas e significação* inclui-se todo o processo que vai da ideia inicial à materialização da obra. Em geral, o processo criativo implica ou o trabalho directo dos materiais, ou desenvolvimento da ideia passo-a-passo ou ainda a construção mental da obra, prévia à sua materialização. Na primeira fase – o desenvolvimento da ideia – importa perceber se o artista faz esboços, maquetas ou afins ou se a esta é mentalmente desenvolvida; na segunda fase, que se prende com a escolha dos materiais e técnicas, interessa por um lado, entender como se desenvolveu o trabalho, ou seja, se a obra foi feita pela mão do artista ou não, se houve assistentes ou outros colaboradores, se é um *ready-made* ou um objecto encontrado, qual a importância da assinatura e de outras inscrições, e, por outro lado, quais os aspectos importantes ligados aos materiais (características sensoriais e carga conceptual ou simbólica que lhes estejam associadas) [4].

O campo de *caracterização da obra* é bastante importante e abrangente, incluindo aspectos diversos que vão dos materiais que a constituem à interacção com o espectador. Este campo inicia-se pelo inventário e caracterização dos materiais onde se pretende descrever os primeiros em termos de aspecto, medidas, quantidades e fornecedores, e, quando pertinente, recorrer a técnicas de exame e análise para caracterizações mais profundas. Mais do que uma análise exaustiva, pretende-se que esta secção, baseando-se no estudo já feito em *processo criativo, materiais técnicas e significação*, seja capaz de dar relevância aos aspectos que são indispensáveis para que os materiais cumpram a sua função, face ao sentido da obra. Efectivamente, embora uma análise exaustiva dos mesmos possa ter a sua utilidade, esta distinção entre os aspectos essenciais e os acessórios é fundamental. Por um lado, caso haja necessidade de substituir os materiais utilizados, permite que se tomem as decisões acertadas na eventualidade de não se encontrarem materiais exactamente iguais. Por outro lado, dá-nos uma referência através da qual poderemos avaliar os processos de envelhecimento e justificar a necessidade ou não de intervenção, já que permite perceber quais as características principais

dos materiais que, ao não serem cumpridas, afectam o sentido da obra[5]. Segue-se um inventário de partes, útil em todas as peças constituídas por mais do que um elemento. Nesta secção, particularmente importante quando se trata de uma instalação, pretende-se uma descrição detalhada de cada parte, devendo ser incluídos esquemas e/ou imagens que tornem a sua compreensão mais fácil. A *caracterização da obra* inclui ainda outros factores como a iluminação, critérios especiais que possa haver relativamente ao espaço de exposição (dimensão mínima, cor da sala, tecto ou chão, necessidade de insonorização, descrição de estruturas arquitectónicas que seja necessário construir…) e ainda som, movimento, interacção com o espectador, equipamento necessário, tecnológico ou de outra natureza, e outras características que possam ser importantes face à obra em questão. No caso de trabalhos que integrem partes com uma distribuição espacial que não varie consoante o espaço, ou que sejam *site-specific*, será bastante importante o mapeamento da obra, no qual se assinala a posição de cada um dos elementos. Este pode ser feito manualmente, o que será bastante trabalhoso e demorado no caso de obras com muitos componentes, ou através de técnicas mais sofisticadas, como a utilização de medições geodésicas [5]. No caso de obras que variam a sua distribuição espacial, este tipo de documentação não deixa de ser útil, quando feita para cada apresentação em particular, uma vez que exemplifica o tipo de disposição que as obras podem adoptar consoante o espaço de exposição e, assim, serve como referência para futuras instalações.

O manual de instalação é outra das partes essenciais da documentação da obra. Aqui se descreve todo o processo de montagem, com o máximo de pormenor possível. Poderá ser acompanhado por esquemas, vídeos da montagem da obra, ou auxiliares mais sofisticados, como, por exemplo, modelos de animação 3D que mostram a sequência de montagem da obra, tal como foi feito para *Revolution* de Jeffrey Shaw, no âmbito do projecto *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art* (2004-2007)[6]. O manual de instalação deverá

5 *Ver o decision-making model proposto em 1999 pela Foundation for the Consevation of Modern Art, Amsterdam, The Neteherlands [5].*

6 *Projecto piloto no âmbito da preservação da arte da instalação. O projecto foi apoiado pelo programa europeu Culture 2000, coordenado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage e co-organizado pela TATE, Inglaterra; Restaurierungzentrum Düsseldorf, Alemanha; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Espanha; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Bélgica e a Fondation for the Conservation of Contemporay Art, Holanda. Teve uma duração de três anos (2004-2007), abrangendo temas como as estratégias de preservação, a participação dos artistas, as estratégias de documentação e arquivo, a teoria e semântica e o controlo de conhecimento e troca de informação, contando ainda com a análise de 30 casos de estudo, exemplificativos da variedade de problemas levantados nesta área. Resultados disponíveis em www.inside-installations.org*

referir ainda aspectos de logística que sejam relevantes, por exemplo, o número de pessoas necessário para instalar a obra, ou o tempo aproximado de duração de todo processo.
Na área da arte contemporânea e, sobretudo, no âmbito da arte da instalação, a variação não só material mas também formal da obra é um fenómeno bastante frequente. Analisar a história da instalação e as diferenças entre as diversas apresentações, será bastante útil na determinação da latitude de variação da obra. Simultaneamente, ajuda a determinar quais os aspectos mais relevantes, que se mantêm ao longo do tempo. Note-se que, por vezes, a variabilidade das obras é tal que não permite preencher campos como a *caracterização da obra* ou o *manual de instalação* de forma absoluta, que se aplique a todas as suas apresentações. Nestas situações, estes dois campos deverão ser remetidos para a história da instalação, sendo repetidamente preenchidos a cada apresentação. Em vez de um manual de instalação intemporal teríamos diversos manuais correspondendo às diversas versões da obra e, mais uma vez, dando uma noção dos limites da sua variabilidade.

Dossiers digitais

Como vimos, a documentação das obras efémeras de Carneiro, e de obras com problemas de preservação semelhantes, apresenta um volume de informação bastante maior do que o necessário para obras de arte tradicionais. Esta torna-se, por outro lado, mais complexa na medida em que se encontra em diferentes formatos: texto, fotografia, desenho, vídeo, áudio, etc. Por este motivo, criámos uma parceria com o Departamento de Informática da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (DI-FCT-UNL), com o objectivo de conceber uma aplicação para a criação de *dossiers digitais*, capazes de conter, relacionar e organizar toda esta informação. Esta ferramenta começou a ser desenvolvida no âmbito de uma dissertação de mestrado, neste departamento [6].

A ideia do *dossier digital* foi recentemente explorada em projectos relacionados com o património cultural, particularmente na área da arte contemporânea [7-10] e tem como objectivo principal agrupar grandes quantidades de informação, em diferentes formatos, organizando-a de forma mais flexível do que é possível em formatos tradicionais de documentação. Por outro lado facilita a divulgação da informação ao público.
No âmbito da dissertação de mestrado iniciada, foi criada uma aplicação na qual a informação se organiza num grafo de conceitos, em se ligam os campos de documentação relacionados. Esta aplicação possibilita que os campos de

Rita Macedo e Cristina Oliveira
NOVOS DOCUMENTOS NA PRESERVAÇÃO DO EFÉMERO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 414-425

documentação sejam criados pelo utilizador de acordo com as necessidades da obra em questão. Embora haja uma tendência para a uniformização da documentação no seio das instituições, consideramos que esta flexibilidade, se bem utilizada, pode ser vantajosa uma vez que a diversidade que encontramos na arte contemporânea, implica que as necessidades de documentação divirjam. Apesar de haver campos de documentação indispensáveis, parece-nos que a possibilidade de acrescentar ou retirar campos, ajustando a documentação a cada caso, é benéfica.

Outra das questões exploradas foi a documentação visual. As obras efémeras de Carneiro, tal como a arte da instalação em geral, só existem quando instaladas no espaço de exposição, o que significa que, quando tal não acontece, é impossível aceder-lhes, excepto através da documentação. A documentação tradicional a duas dimensões (fotografias, vídeos…) não permite registar a experiência física do espaço, ou seja, a relação entre a obra de arte, o espaço e o corpo do espectador, que determina, em grande medida, a percepção do trabalho. Neste sentido, a representação 3D é uma ferramenta útil já que permite que as instalações sejam reconstruídas e disponibilizadas no ecrã de um modo que possibilita uma experiência mais próxima do real, do que pelo estudo das fontes bidimensionais. O uso de animações (ex: rotação no ecrã, fotografias panorâmicas, desmontagem dos objectos) permite uma visão mais completa das obras de arte. O projecto que está a ser desenvolvido no Departamento de Informática acrescenta a possibilidade de ligar a um modelo 3D da obra, outros tipos de informação, criando uma forma mais lúdica de explorar a documentação, que se adequaria muito bem a uma divulgação digital da obra (por exemplo, a nível da Internet). Utilizando o caso de *Árvore jogo/ lúdico…*, tal significa que o utilizador poderia, por exemplo, carregar sobre a enxertia do modelo 3D da obra e ouvir Alberto Carneiro a falar do seu significado, entre muitas outras possibilidades.

Muito embora as vantagens práticas da utilização dos meios informáticos, enquanto ferramenta de trabalho, sejam inegáveis, é imperativo não esquecer a limitação destes meios, no que diz respeito à sua vida útil. Recordemos o fantástico *Digital Decay* de Bruce Sterling, na conferência *Preserving the immaterial* [11]. Este escritor de ficção científica leva-nos numa viagem pelos problemas dos meios informáticos, dos quais, no fundo, todos nos apercebemos na vida corrente, como as constantes actualizações de software, as incompatibilidades ou a obsolescência de determinados formatos ao fim de relativamente pouco tempo. Contudo, cremos que todos estes problemas não são motivo para deixar de utilizar as ferramentas que temos ao nosso dispor, mas justificam que se mantenha uma estratégia paralela de salvaguarda da informação. Relembramos também que a obsolescência de um programa será mais rápida se este não for utilizado e não forem feitas as

actualizações necessárias para prolongar o seu tempo de vida.
Embora tenhamos partido da arte efémera de Alberto Carneiro, os problemas que estas peças apresentam são partilhados por inúmeras obras nos quais a produção de registos documentais é a única forma de preservação possível. Assim, esperamos que as estratégias de documentação aqui apresentadas possam contribuir para futuras discussões entre profissionais da área para que se criem sistemas de documentação melhor ajustados à arte contemporânea e, em particular, a arte produzida a partir da década de 60 do século XX.

Figura

Fig.1 Árvore jogo lúdico em sete imagens espelhadas (1973-75), Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 2009.

Referências

[1] Almeida, Bernardo Pinto de (2007), *Alberto Carneiro – Lição de coisas*, Porto: Campo das Letras.

[2] Carneiro, Alberto, entrevista presencial (27 de Novembro de 2008)

[3] Macedo, Rita (2008), "Alberto Carneiro: Transformação do Sentir, Renovação do Existir", *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*, tese de doutoramento em Conservação e Restauro apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, pp.221-267

[4] "Concept Scenario Artists' Interviews" in www.incca.org (acedido em 30 de Setembro de 2009)

[5] Grün, M. (2007) "Measurement of Installation Art. Methods and experience gained at Pinakothek der Moderne" in http://inside-installations.org/OCMT/mydocs/Measurement_at_Pinakothek_der_Moderne.pdf , (acedido a 22 de Janeiro de 2009)

[6] Noguês, Ricardo., *ArtDoc 3D – Representação Digital de Instalações Artísticas*, dissertação de mestrado, Departamento de Informática, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa (em progresso)

[7] ElLIËNS, A., VAN RIEL Riel, C., WANG, Y, «Navigating media-rich information spaces using concept graphs - the *abramovic* dossier», http://www.win.tue.nl/~ywang/publications/paper-navigate.pdf (consultado a 1 de Fevereiro de 2009)

[8] ElLIËNS, A., VAN RIEL Riel, C., WANG, Y, «Exploration and guidance in media-rich information spaces: the
implementation and realization of guided tours in digital dossiers», http://www.win.tue.nl/~ywang/publications/paper-tours.pdf, (consultado a 3 de Fevereiro de 2009)

[9] ElLIËNS, A., VAN RIEL Riel, C., WANG, Y, «3D Digital Dossiers – a new way of presenting cultural heritage on the Web», http://www.win.tue.nl/~ywang/publications/dossier-Web3D.pdf, (consultado a 3 de Fevereiro de 2009)

[10] ElLIËNS, A., VAN RIEL Riel, C., WANG, Y., «Presentation and navigation of contemporary art in 3D digital dossiers A case study», http://www.few.vu.nl/~dossier05/documentation/paper/paper_abramovic.pdf, (consultado a 3 de Fevereiro de 2009)

[11] Serling, Bruce (2001), "Digital Decay" in *Preserving the Immaterial. A conference on Variable Media*, 30 March 2001, www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pre_sterling.html, (acedido a 1 de Abril de 2009)

Museus, Colecções e Património / Museos, Colecciones y Patrimonio / Posters

Ana Bárbara da Silva Magalhães
Veríssimo de Barros

Mestre em Estudos Pós-graduados em Museologia "De Corpo e Alma: narrativas de profissionais de educação em museus na cidade do Porto", Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008. Pós-graduação no Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Museologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002-2004. Licenciatura em Ciências Históricas – ramo científico – Universidade Portucalense Infante D. Henrique, 1992-1996. Técnica Superior no Departamento de Museus e Património Cultural da Câmara Municipal do Porto – desde Janeiro de 2000. Coordenadora do Museu Romântico da Quinta da Macieirinha – desde Fevereiro de 2008. Responsável pelo Serviço de Educação da Casa Museu Guerra Junqueiro – Janeiro de 2000 a Janeiro 2008. Apoio às actividades de outros Museus Municipais: Museu da Casa do Infante, Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, Galeria do Palácio e Museu Vinho do Porto.

DE CORPO E ALMA: NARRATIVAS DOS PROFISSIONAIS DE EDUCAÇÃO EM MUSEUS DA CIDADE DO PORTO

Ana Bárbara da Silva Magalhães Veríssimo de Barros

Resumo

Partindo das narrativas de vida dos profissionais de educação em museus da cidade do Porto, pretende-se compreender os seus discursos e práticas, apontando possíveis perfis. Pelo caminho, exploram-se os percursos académicos e laborais, os factores de influência, as necessidades, as motivações e dificuldades sentidas pelos técnicos desta área museológica. Aborda-se, também de forma breve, o museu enquanto um paradigma em constante desenvolvimento e, como espaço de conhecimento e aprendizagem nos tempos de hoje.

Palavras-chave: Museu, Educação, Aprendizagem, Profissionais, Narrativas, Percursos, Práticas, Discursos e Perfis

Abstract

Beginning by the lifestories of the professionals of education in the Porto museums, we try to understand its speaches and practices, leading to possible profiles. By the way, there are explored the academic formation and professional experiences, the factors of influence, the necessities, the motivations, and difficulties felt by the technicians of this museum's area. The museum is also explored while a paradigm in constant development and while a space of knowledge and learning in the present days.

Keywords: Museum, Education, Learning, Professionals, Lifestories, Experiences, Practices, Speaches, Profiles

Ana Bárbara da Silva Magalhães Veríssimo de Barros
DE CORPO E ALMA: NARRATIVAS DOS PROFISSIONAIS DE EDUCAÇÃO EM MUSEUS DA CIDADE DO PORTO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 427-429

DE CORPO E ALMA:
NARRATIVAS DOS PROFISSIONAIS DE EDUCAÇÃO EM MUSEUS DA CIDADE DO PORTO

Ana Bárbara Barros Dissertação de Mestrado (2008), Departamento de Museologia, FLUP, PORTO

OBJECTIVOS

Constituir um momento de auto-reflexividade sobre a forma como um grupo de profissionais de educação se enquadra actualmente nos museus;

Captar e compreender as dinâmicas e particularismos dos princípios/valores e práticas deste grupo, sem estabelecer modelos fechados;

Traçar linhas caracterizadoras, apontar tendências, lançar novas questões, partilhando pensamentos, práticas e emoções;

Assumir um carácter operacional, preocupando-se mais com a prática do que com a estética da argumentação formal;

Reforçar a "comunidade de prática", estreitando relações entre os profissionais de educação e procurando libertá-las das paredes institucionais em que se inserem.

AMOSTRA DA INVESTIGAÇÃO:

Profissionais de Educação nos Museus da Cidade do Porto

QUESTÕES DE PARTIDA

Quem são os profissionais de educação em museus?

Quais os seus percursos formativos e profissionais?

Que motivações ou factores influenciaram este modo de vida?

Que actividades desenvolvem no seu dia-a-dia?

Com e para quem?

Com que objectivos?

Quais as suas necessidades, incentivos e obstáculos?

Como perspectivam o conceito de educação e aprendizagem?

Qual o perfil do profissional de educação em museus?

METODOLOGIA

O desenho da investigação baseou-se num modelo versado em duas operações: dedução("estado da arte") e indução.

Metodologia: Narrativas de vida/ histórias de vida/ biografia indirecta

Técnica: Entrevista semi-directiva.

Sublinha-se o significado conferido pelos actores às acções, captando o mesmo fenómeno sob diferentes interpretações;

O alvo do estudo não constitui uma massa homogénea, passiva e amorfa, são precisamente as diferenças de significados que se procura apreender;

As práticas dos actores, ao serem práticas individuais eminentemente sociais e culturais, acabam por reflectir os princípios e práxis do grupo; o sujeito é, ao mesmo tempo, produtor e expressão desse grupo.

Pontos fortes:

Possibilita a apreensão do invisível da vida quotidiana, transformando o "lugar-comum" em problemática;

É flexível o que permite aprofundamento de determinados assuntos e o esclarecimento de dúvidas;

Privilegia o contexto de descoberta e não de prova de uma teoria pré-estabelecida, enriquecendo a pesquisa com informação inesperada e igualmente passível de ser classificada ("serependity").

ALGUNS DADOS DA ANÁLISE

Quem são?

	Número de Museus na cidade do Porto	Número de profissionais de educação
Totais	24	15

A amostra é constituída por **14 profissionais**, uma vez que um foi automaticamente excluído por se tratar da investigadora.

Caracterização etária dos profissionais de educação

	30-39 anos	40-49 anos	50-59 anos
Nº Profissionais	9	2	3

Estado civil dos profissionais de educação

Solteiro 57% · Casado/Unido de facto 29% · Divorciado/Separado de facto 14%

Que percursos?

Áreas académicas de formação

Comunicação Cultural · Ciências Politicas · Ciências da Educação · Engenharia do Ambiente · Sociologia · História/Ensino · História/Arqueologia · História da Arte · História (escala 0 – 3)

Formação contínua: áreas temáticas

Educação Animação cultural 27% · Museologia 18% · Arte 18% · Formação formadores 14% · Gestão cultural 9% · Inclusão social 5% · História 5% · Públicos 4%

Experiências profissionais

Ensino 42% · Museus 26% · Artistas 11% · Empresas 11% · nenhuma 10%

Que práticas?

Existem quatro funções comuns a todos os sujeitos:
- concepção dos programas e actividades interpretativas, sendo ou não executadas pelos mesmos;
- divulgação através de acções internas, isto é, concretizadas a partir do próprio espaço museológico, via telefone, fax, e-mail ou correio, ou ainda em articulação com os gabinetes de comunicação que alguns museus possuem;
- estudos e pesquisas sobre as colecções ou temáticas a elas relacionadas, ou em menor número, ligadas à área da educação, comunicação, estratégias de aprendizagem, tipos de público entre outros;
- captação de parcerias , seja para financiamento , ou para dar corpo a um programa educativo que envolva várias áreas de conhecimento e que estreite a relação com os seus destinatários.

Quais as dificuldades?

O que pensam sobre?

A tri-dimensionalidade do perfil profissional

Formação Intelectual *Saber-saber* Nível das colecções Nível dos visitantes	Licenciatura: -História (Científico/ Arte/ Educacional) -Sociologia -Ciências da Educação -Animação Socio-Cultural -Gestão do Património -Comunicação Cultural -Comunicação	Pós-licenciatura: pós-graduação, mestrado e doutoramento -Museologia -Arte -Educação -Comunicação
Competências *Saber-fazer* Nível das colecções Nível dos visitantes Nível pessoal	Motivações: -Gostos pessoais (hobbies e actividades extra-profissionais) -Necessidades laborais Através: -Experiências de trabalho -Formações técnicas -Aprendizagens práticas	Áreas temáticas: -Línguas estrangeiras (incluindo a gestual) -Técnicas artísticas e materiais plásticos -Práticas performativas (teatro, música, dança) -Informática -Outras
Características pessoais *Saber-ser* Nível pessoal	Adaptável, disponível, empático, crítico, curioso, interessado, solícito, auto-didacta, actualizado, informado, dinâmico, polivalente, versátil, criativo, imaginativo, comunicativo, sociável, com espírito de equipa, sensível, apaixonado, sensato, equilibrado, inovador, competente, aberto e cativante.	

anabarros@cm-porto.pt

Carlos Alberto Fernandes Loureiro

A partir de 2005 envereda pela área do património e arqueologia através da participação em diversas escavações arqueológicas como assistente de arqueólogo e investigador. Iniciou esta actividade com uma breve colaboração com a empresa Mola Olivarum Património, Lda. em 2004. Em 2005 passa a colaborar com a Empatia – Arqueologia, Lda., relação laboral que se mantém presentemente. Simultaneamente é investigador no âmbito das ciências históricas e consultor científico em questões relacionadas com a museologia para a mesma empresa. Desde 2006 tem desenvolvido alguns trabalhos na área da museologia, com especial destaque para a gestão de colecções. No ano lectivo de 2005/2006 realizou um estágio de 300 horas no Museu Parada Leitão (Porto) que resultou na elaboração do Manual de Gestão de Colecções daquela instituição. Em finais de 2008 defendeu a sua dissertação de mestrado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto intitulada Modelos de Gestão de Colecções em Museus de Ciências Físicas e Tecnológicas.

MODELOS DE GESTÃO DE COLECÇÕES EM MUSEUS DE CIÊNCIAS FÍSICAS E TECNOLÓGICAS

Carlos Alberto Fernandes Loureiro

Resumo

A gestão de colecções é um elemento essencial para o bom funcionamento de uma instituição museológica. As características das colecções de ciências físicas e tecnológicas, juntamente com o actual avanço tecnológico e científico, fazem com que os museus depositários deste tipo de colecções enfrentem alguns problemas na definição da gestão dos seus acervos.

Após uma breve análise do contexto internacional e do estudo mais exaustivo de alguns museus de ciências físicas e tecnológicas portugueses, que permitiram uma melhor compreensão do estado da gestão das colecções neste tipo de museus, são apresentados alguns instrumentos e propostas com vista a uma correcta e efectiva gestão das colecções nos museus de ciências físicas e tecnológicas.

Palavras-chave: Museu, Gestão de Colecções, Ciência e Tecnologia

Abstract

Collections management is essential to the proper functioning of a museum. The characteristics of physical sciences and technology collections as well as the contemporary technological and scientific development, has lead museums to face some problems in defining their collection management policies.

After a brief analysis of the international context and a study of some Portuguese science museums, this dissertation presents some instruments and proposals to good collections management in science museums.

Keywords: Museum, Collections Management, Science and Technology

Carlos Alberto Fernandes Loureiro
MODELOS DE GESTÃO DE COLECÇÕES EM MUSEUS DE CIÊNCIAS FÍSICAS E TECNOLÓGICAS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 430-432

Dissertação de Mestrado 2008, DCTP, FLUP **Carlos Alberto Fernandes Loureiro** **loureiro.carlosalberto@gmail.com**

MODELOS DE GESTÃO DE COLECÇÕES EM MUSEUS DE CIÊNCIAS FÍSICAS E TECNOLÓGICAS

U.PORTO
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

LABORATÓRIO CHIMICO DO MUSEU DE CIÊNCIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

MODELO DIDÁCTICO DE DISTRIBUIÇÃO DE VAPOR, SEGUNDO SPENCER, EXP. A TODO O VAPOR

SALA C2 DO MUSEU PARADA LEITÃO

INTRODUÇÃO

A gestão de colecções é um elemento essencial para o bom funcionamento de uma instituição museológica. As características das colecções de ciências físicas e tecnológicas, juntamente com o actual avanço tecnológico e científico, fazem com que os museus depositários deste tipo de colecções enfrentem alguns problemas na definição da gestão dos seus acervos.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A investigação centrou-se em questões relacionadas com a gestão de colecções aplicadas aos museus de ciências físicas e tecnológicas. Durante o processo de investigação procurou-se responder a algumas questões essenciais com o objectivo de satisfazer os desafios que a gestão de colecções coloca a estes museus:

— Elucidação e caracterização dos museus de ciências físicas e tecnológicas, bem como das suas especificidades e inclusão na sociedade contemporânea nas mais variadas vertentes;
— Definição, percepção e distinção dos diferentes conceitos inerentes à gestão das colecções em museus;
— Compreender a actual condição da gestão das colecções nos museus de ciências físicas e tecnológicas, com realce para o contexto nacional, sem no entanto desprezar a conjuntura internacional;
— Apresentar instrumentos e propostas concretas para uma boa e efectiva gestão das colecções nos museus de ciências físicas e tecnológicas.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para a concretização da dissertação foram adoptadas diversas metodologias de investigação, com destaque para os casos de estudo. Foram alvo de investigação o Museu Parada Leitão, Museu da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Museu de Ciência da Universidade de Lisboa. A sua concretização foi conseguida através de:

— entrevistas,
— análise documental,
— observação participativa e directa.

Privilegiou-se, igualmente, a análise de bibliografia diversa, fontes manuscritas, legislação e documentação digital on-line.

Procurou-se ter uma visão pluralista de todas as estratégias em diversos momentos da investigação com três propósitos bem definidos - exploratórios, descritivos e de explicação. A análise dos dados foi maioritariamente qualitativa.

ANÁLISE

Nas últimas três décadas os museus registaram mudanças significativas, às quais os museus de ciências físicas e tecnológicas não ficaram imunes.

Neste sentido é essencial que estabeleçam uma síntese das duas gerações de museus de ciência existentes anteriormente, contribuindo para a formação de uma terceira geração. Neste novo conceito o Homem deve estar presente como produtor e utilizador da ciência e tecnologia.

Apesar de haver um longo caminho a percorrer, os museus portugueses têm feito um grande esforço neste sentido, bem como na definição e concretização de instrumentos de gestão das suas colecções, não obstante as grandes dificuldades com que se deparam, nomeadamente ao nível financeiro e dos recursos humanos.

Em relação aos instrumentos de gestão das colecções verifica-se, por parte das entidades, um conhecimento das necessidades e realidades de cada caso de estudo, encontrando-se as suas políticas e procedimentos em processo de elaboração ou aprovação.

CONCLUSÃO

A declaração de missão e objectivos, em conjunto com a determinação das políticas e procedimentos, definem e aclaram os níveis de responsabilidade do museu para com as suas colecções. O ideal é a sua reunião num só documento, criando assim um **manual de gestão de colecções**.

Principais vantagens da sua utilização:
— Permite uma melhor rentabilização dos recursos humanos e evita gastos desnecessários de dinheiro, tempo, espaço e recursos;
— Facilita o seu acesso e consulta, criando uma orientação, continuidade e normalização no trabalho a desenvolver em matéria de gestão de acervos museológicos.

Aspectos da sua concretização e implementação:
— Requer muitas horas de estudo cuidado, pensamento esclarecido e um esforço cooperativo para que seja uma realidade;
— A sua implementação deve ser promovida junto dos funcionários e as práticas estabelecidas objecto de preparação;
— O planeamento deve ter em vista o desenvolvimento, crescimento e utilização dos recursos necessários para manter as colecções atractivas para o público;
— As políticas de gestão e os seus procedimentos devem ser capazes de mudar, reflectir e adaptar-se perante as exigências do mundo globalizante e as questões que se relacionam com o desenvolvimento local e regional;
— A gestão do acervo deve ter em conta a produção de abordagens inter e transdisciplinares, ao invés de compartimentar as suas actividades no âmbito restritivo disciplinar.

Numa sociedade em que a ciência e a tecnologia estão cada vez mais presentes, exige-se que a gestão das colecções nestes museus seja orientada de forma a possibilitar que estas instituições culturais aspirem a ser *fóruns da cultura actual, constituindo-se em lugares de discussão e diálogo (mas também de confrontação e experimentação) de problemáticas relevantes para a condição contemporânea em vez de meros intérpretes das colecções* (FERREIRA DA SILVA e SEMEDO, 2005: 271).

Bibliografia

Disponível, assim como a dissertação, em:
http://www.scribd.com/doc/13226548/Modelos-de-Gestao-de-Coleccoes-em-Museus-de-Ciencias-Fisicas-e-Tecnologicas

Joana Damasceno
MUSEUS PARA O POVO PORTUGUÊS. O MUSEU DE ARTE POPULAR E O DISCURSO ETNOGRÁFICO DO ESTADO NOVO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 433-436

Joana Damasceno

Leccionou no ensino básico e profissional, colaborou com o museu dos Transportes e Comunicações no Porto e com o museu de Conimbriga em Coimbra. Fez parte da equipa do Gabinete de Candidatura à Unesco da Universidade de Coimbra.

MUSEUS PARA O POVO PORTUGUÊS. O MUSEU DE ARTE POPULAR E O DISCURSO ETNOGRÁFICO DO ESTADO NOVO

Joana Damasceno

Resumo

Foi profícua a fundação de museus de etnografia durante o período do Estado Novo.

Com a Exposição do Mundo Português e o chamado Plano dos Centenários, desenvolvido a partir de 1937, surgiu a ideia, proposta por Luís Chaves, de criar museus regionais nas capitais de Distrito, com o intuito de guardar as memórias locais.

Com o mesmo propósito, foram criados, ao longo da década de 40, pequenos museus rurais, nas Casas do Povo, que se desenvolveram um pouco por todo o país. A proximidade destas instituições às populações não foi descurada, aproveitando-a para enaltecer um ideal rural.

Tudo isto, enquanto nascia na capital o Museu de Arte Popular, com raízes na grande exposição de 1940.

Palavras-chave: Etnografia, Museus do Estado Novo, Arte Popular

Abstract

During the Estado Novo, the portuguese dictatorship time, many ,museums of etnography were founded. With the Exhibition of Portuguese World (1940) and the so called “Plano dos Centenários, developed from 1937 the idea of creating regional museums in the main cities emerged by Luís Chaves in order to keep the local historical memories.

With the same purpose smaller rural museums were created during the 40’s in “Casas do Povo”, which were established throughout the country. These institutions were close to the population. Meanwhile the Museum of Popular Art was founded in Lisbon with its routes in the great Exhibition of 1940.

Keywords: Etnography, Museums of “Estado Novo”, Folk Art

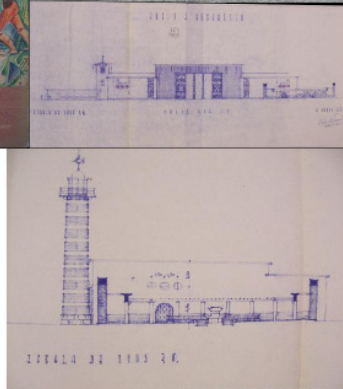
Museus para o Povo Português

Joana Damasceno

O Museu de Arte Popular e o discurso etnográfico do Estado Novo.

O título, Museus para o Povo Português, tenta reflectir a componente ideológica que o Estado transportou para a criação deste tipo de museus, tomando o Museu de Arte Popular como referência.

Objectivos:
Relacionar a Política do Espírito com a arte popular;
Explicar o conceito de etnografia e áreas afins;
Relacionar a Exposição do Mundo Português com a criação do Museu de Arte Popular;
Inserir a criação do Museu de Arte Popular numa lógica historicista e nacionalista;
Explicar o Museu de Arte Popular como um museu difusor;

Relacionar o regionalismo com os Museus das Casas do Povo e com os Museus Regionais.
Projectos de António Ferro:
Verde-Gaio;
Aldeia mais portuguesa de Portugal;
Participação em exposições nacionais e internacionais:
1935-Quinzena de Arte de Genebra;
1937-Exposição Internacional de Paris;
1939-Exposição Internacional de Nova Iorque e de S. Francisco.
Turismo:
Renovação dos monumentos;
Criação das pousadas;
Jogos Florais e concurso de montras de Lisboa.

Publicações:
Revista Panorama e Atlântico.

Etnografia e Arte Popular:
Etnografia, deriva do grego ethno, que significa "nação", "povo" = "descrição dos povos";
Folk-Lore significa "sabedoria do povo";
Cultura popular entendida como criação do povo como um todo (objecto de estudo da etnografia).
Com o Estado Novo, a etnografia é utilizada como uma ciência nacionalista, com o propósito de definir a "raça" portuguesa.
Arte popular = arte pura e acessível a todos:
Criação de museus de arte popular, factor de coesão de todo o mundo português;
Ensino da Etnografia a partir da Escola Primária.

Exposição do Mundo Português:
Comemoração do duplo centenário de Portugal com destaque para:
Historicismo / Colonialismo / Religiosidade / Ruralismo

Museu da Arte popular = Museu do Povo Português:
Espaço de memória;
Valorização do pitoresco em detrimento do científico;
Museu sem reserva;
Arquitectura: linguagem de síntese entre o modernismo e a arquitectura tradicional.

Museus das Casas do Povo:
Representativos do património etnográfico local;
Elo de ligação entre a arte popular e o povo;
Fomento do ruralismo e do nacionalismo;
Tentativa de normalização de inventário (em 1947 são publicadas as Normas Gerais de Organização de Museus Regionais), mobiliário, discurso expositivo, instalações;
Realização de arquivos etnográficos.

Museu Etnográfico Municipal da Póvoa do Varzim:
Museu Regional;
Origem: I Exposição Regional de Pesca Marítima, em 1936;
Valorização das Comunidades Piscatórias.

Conclusões:
O panorama dos Museus em Portugal, durante o Estado Novo, ficou marcado pela importância dada à etnografia e à arte popular;
Em todas as aldeias, vilas ou cidades de Portugal devia existir um museu dedicado à comunidade, instalado na Casa do Povo, ligado em rede à Escola Primária e à igreja local;
O grande obreiro desta linha ideológica e da sua concretização foi António Ferro;
Os museus rurais valorizavam ainda uma vertente regionalista;
Os museus ligados à arte popular tinham como objectivo principal fortalecer o ruralismo e o nacionalismo.

BIBLIOGRAFIA (resumida):

. ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, s.l., Livros Horizonte, 1998.
. BANDEIRINHA, José António Oliveira, *Quinas Vivas*, FAUP publicações, Porto, 1996.
. CATROGA, Fernando, *Ritualizações da História*, "História da História em Portugal, séculos XIX – XX", volume I, s.l., Temas e Debates, 1998.
. CHAVES, Luiz, *Museu Etnográfico do Império Português, sua necessidade – um plano de organização*, Porto, Extracto das Actas do I Congresso Nacional de Antropologia Colonial, 1934.
. HOBSBAWM, Eric, *La Invención de la Tradición*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.
. GOUVEIA, Henrique Coutinho, *As colecções etnológicas de origem ultramarina no contexto de uma política do património cultural*, Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra, 1983.
. LIRA, Sérgio, *Exposições Temporárias no Portugal do Estado Novo: alguns exemplos de usos políticos e ideológicos*, Colóquio APOM, 1999 (policopiado).
. LUPI, João Eduardo Pinto Basto, *A Concepção de Etnologia em António Jorge Dias*, Teoria e Método no Estudo Científico da Cultura, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia de Braga, 1984.
. OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Apontamentos de Museologia - Museus Etnológicos*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1971.
. THIESSE, Anne-Marie, *A Criação das Identidades Nacionais*, Lisboa, Temas e Debates, 2000.

Origem das imagens: Centro Português de Fotografia, Arquivo do Ministério das Obras Públicas e Transportes, Revista Panorama e Arquivo Fotográfico de Lisboa.

Joana Damasceno
MUSEUS PARA O POVO PORTUGUÊS. O MUSEU DE ARTE POPULAR E O DISCURSO ETNOGRÁFICO DO ESTADO NOVO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 433-436

Mafalda Pinheiro Pereira

Organização e gestão de colecções museológicas; Desenvolve trabalhos de Investigação, Estudo, Interpretação, Inventariação e Documentação do acervo museológico; Controle do Estado de Conservação do espólio: identificação de sinais patológicos e de intervenções prioritárias; controle e medição das condições ambientais e de luminosidade: rotinas de manutenção; tratamento ambiental e controle de equipamento técnico; Acompanhamento, manutenção e renovação das colecções patentes nas exposições permanentes; Integração na equipa de produção e montagem de exposições temporárias: manuseamento, acondicionamento, transporte e exposição do acervo; acuidade na selecção de materiais, equipamentos, mobiliário e tipo de iluminação ajustados ao espólio museológico; Apoio na organização, promoção e execução de Acções Culturais e de Sensibilização que promovem a cultura da imagem da instituição cultural; Integração e execução de acções e de Projectos Culturais executados no Museu; Afectação ao Projecto de Concepção e Implementação do Núcleo Museológico, de carácter permanente "Metamorfose de um Lugar"; Apoio no Serviço Educativo e de Animação (visitas guiadas); Apoio na Biblioteca da Alfândega; Apoio na divulgação das actividades desenvolvidas pela instituição museológica (Acções de Comunicação, Promoção de contactos com Instituições e Órgãos de Comunicação Social; Divulgação exterior; Elaboração, actualização e inserção de notícias on– line, de Newsletter´s e integração na equipa de redacção do Jornal do Museu).

MEMÓRIAS DE ARTESÃOS FILIGRANEIROS DE GONDOMAR. UM PATRIMÓNIO A MUSEALIZAR?

Mafalda Pinheiro Pereira

Resumo

O presente poster foi desenvolvido, a partir da dissertação de Mestrado em Museologia subordinada ao tema ***Memórias de artesãos filigraneiros de Gondomar. Um património a musealizar?***. Esta investigação científica consigna-se ao estudo da temática da filigrana no concelho de Gondomar, por meio da recolha, análise e interpretação de testemunhos orais de artesãos filigraneiros. Analisando em termos histórico-culturais a tradição de trabalhar o ouro no Noroeste peninsular e, mais concretamente, na província do Douro Litoral, exploramos a sua vertente técnica e simbólica, quer o seu cariz de arte popular por excelência e representativa da identidade nacional, quer a simbologia que ostenta no uso tradicional e nas formas nas quais se reproduz. Considerando a urgência de salvaguarda desta arte, face às novas contingências históricas e ao desaparecimento dos seus mais directos intervenientes, reveste-se de máxima importância ir ao encontro dos últimos guardiães deste saber. Deste modo alertamos para a necessidade de valorização de um património imaterial, lançando alguns reptos com vista a uma futura musealização, argumentando as implicações de várias estratégias no reforço da identidade sociocultural da comunidade e do concelho de Gondomar.

Palavras-chave: Ourivesaria, Filigrana, Património Cultural Imaterial, Artesãos Filigraneiros, Museus

Abstract

The present poster was developed through the mater´s degree in Museology. This research aims the study of filigree in the council of Gondomar, by means of recovery, analysis and interpretation of oral testimonies of filigree artisans. Analyzing the historic and cultural tradition of working the gold in Northeast Iberia and, in concrete, in the Litoral Douro province, we explore its technical and symbolic character: its feature of popular art representative of national identity, in one hand, and its symbolic meaning in traditional wearing, on the other hand. Considering the urgency of safeguarding this art, as it faces a new historic setting and the disappearance of its direct actors, it is of most importance to meet the last guardians of this knowledge. In this way we alert for the need of value a intangible heritage regarding a future museum, arguing the implication of several strategies in the strengthening of social and cultural identity in the community and council of Gondomar.

Keywords: Goldsmithery, Filigree, Intangible Cultural Heritage, Filigree Artisans, Museums

Mafalda Pinheiro Pereira
MEMÓRIAS DE ARTESÃOS FILIGRANEIROS DE GONDOMAR. UM PATRIMÓNIO A MUSEALIZAR?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 437-440

MEMÓRIAS DE ARTESÃOS FILIGRANEIROS DE GONDOMAR. Um património a musealizar?

Mafalda Pinheiro Pereira (mafaldappereira@iol.pt)

INTRODUÇÃO

As múltiplas **manifestações do ouro**, símbolo de riqueza, de arte, de harmonia do belo, de proeminência e aspiração feminina, inspiraram o homem na composição de contos e lendas tradicionais que fazem resplandecer a riqueza deste metal precioso, reflectindo-se na toponímia e na arte popular contribuindo para a memória histórica nacional.

A **riqueza dos solos peninsulares** em metais nobres promoveu o aparecimento da **indústria de ourivesaria no Noroeste Peninsular**, a qual atesta raízes profundas que remontam ao período proto-histórico. Desde então, e marcando presença em todas as épocas históricas, a ourivesaria, de um modo geral, tornou-se na arte de valorizar e ilustrar objectos artísticos, em metais nobres, de carácter nacional contribuindo para o esplendor do culto e do poder humano.

A **arte popular** diz respeito ao povo, às manifestações artísticas que o caracterizam. Neste enquadramento inscreve-se a **filigrana**, ofício de cariz popular, uma arte que caracteriza o concelho de Gondomar. Uma ancestral e pitoresca indústria popular, fruto da alma artística das gentes da região do Douro Litoral.

Embora existam **vários locais de produção de filigranas**, em Portugal, esta arte tradicional de ourivesaria encontra-se sediada, em grande maioria, na **região de Entre-Douro-e-Minho**, merecendo especial apreço o **concelho de Gondomar**, um dos principais centros produtores de artefactos em filigrana projectando o Douro Litoral como uma das regiões de destaque na Ourivesaria Portuguesa.

A noção de **Património Imaterial** impõe-nos reflectir sobre o facto das memórias se poderem esfumar, a sensação das mesmas se poderem perder a qualquer momento, sem que delas restem quaisquer registos. Unindo este repto à urgência da salvaguarda de uma arte ancestral em vias de desaparecimento como o é a filigrana de Gondomar, propusemo-nos à concretização de um estudo que permitisse recolhê-las, estudá-las e interpretá-las, com vista à respectiva salvaguarda e valorização, de forma a dignificar e divulgar um património vivo.

Neste sentido, os objectivos e a missão que nos propusemos desenvolver, no âmbito deste trabalho, dizem respeito à **preservação e valorização do património imaterial vivo**, manifestações artísticas de excelência, por se tratar de um património **em perigo de desaparecimento**.

Constituiu nosso propósito a procura de informação, de saberes ocultos dos filigraneiros – preciosos guardiães de memórias e portadores do saber de trabalhar o ouro – e por considerarmos que as suas vivências forneciam informações sobre um contexto patrimonial, uma identidade cultural e social que adverte ao seu esquecimento.

METODOLOGIA CIENTÍFICA

PLANO DA INVESTIGAÇÃO:

- **Objectivos**
- **Campo de análise**
- **Método de recolha de dados**
- **Modelo de tratamento e análise de resultados**

OBJECTIVOS DO ESTUDO

- Salvaguardar, valorizar e divulgar os patrimónios material e imaterial, em risco de desaparecimento (patrimónios talvez esquecidos ou abandonados pela sociedade, não pela comunidade local);
- Distinguir técnicas artísticas registadas no Norte de Portugal;
- Sensibilizar a Administração Central e Autarquias Locais para a importância e divulgação dos patrimónios fomentando a cooperação regional, numa era de globalização, que ameaça a uniformização cultural.

MISSÃO:

- Transmitir e partilhar os saberes da arte milenar filigraneira, herança legada ao longo de gerações, na tentativa de assegurar a continuidade da arte.

CAMPO DE ANÁLISE

Quem entrevistámos?
Artesãos Filigraneiros; *Enchedeiras;* Industrial de Ourivesaria; Formadores e formandos do Curso de Ourivesaria, vertente Joalharia-Filigrana.
Qual a faixa etária dos artífices?
Entre os 43 e os 81 anos de idade (70 a 81 anos de idade – artesãos de metais nobres).
Qual a experiência profissional?
Entre 3 e 6 décadas.
Com que idade iniciaram a aprendizagem da arte da filigrana?
Entre os 6 e os 14 anos de idade.
Com que metais trabalham?
Cobre, prata e ouro.
O que fazem?
Metamorfoseiam metais diversos em filigranas.
Que espaços visitámos?
Oficinas tradicionais; uma fábrica e uma escola de Ensino Artístico e Profissional.
Onde?
No concelho de Gondomar.
Por que motivo?
- Ofício tradicional, legado por herança familiar.
- Para melhor compreendermos a identidade cultural das gentes de Gondomar.

MODELO DE ANÁLISE DE RESULTADOS

Face às exigências do tema, a presente investigação impôs a leitura de algumas perspectivas metodológicas até adequarmos o modelo de análise de conteúdo.
- Optámos por uma abordagem antropológica;
- Metodologia qualitativa;
- Baseámo-nos na perspectiva metodológica de ***Quivy*** (clareza, viabilidade e pertinência do tema em estudo);
- Análise Sequencial, de ***Becker*** (análise exigente de dados volumosos, agrupados por unidades temáticas, apresentados segundo uma sequência lógica e ordenada);
- Análise horizontal, de ***Poirier*** (as histórias de vida são sujeitas a uma sucessão de tratamentos no *corpus de análise*, isto é, conteúdos reunidos por temáticas e que apresentam sinteticamente um discurso único de histórias de vida).

Transcritas as entrevistas, analisámos e confrontámos **sequencialmente** os conteúdos recolhidos, segundo unidades temáticas estruturais previamente definidas, reconstruindo um discurso vivo e o mais fidedigno sobre histórias de vida de filigraneiros.
O manancial informativo obtido foi determinado pela análise prioritária, pertinência e homogeneidade dos temas.

Análise sequencial de dados, **segundo unidades temáticas estruturais**:
- Contextualização Histórico-Geográfica
- Contextualização Sócio-Económica
- Dimensão Cultural
- Análise da Técnica
- Tradições ancestrais/artesanais da Filigrana
- Simbolismos dos artefactos
- Valência Patrimonial

Esta pareceu-nos a orientação metodológica mais apropriada, face a uma pluralidade de abordagens, para constituir uma narrativa temática coerente sobre memórias de filigraneiros, agora recuperadas e documentadas.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

OBJECTO DE ESTUDO

- A tradição ouriveseira no Norte de Portugal
- A arte da Filigrana na região do Douro Litoral
- Os testemunhos orais de artesãos filigraneiros de Gondomar

I – Da Ourivesaria Portuguesa à Arte da Filigrana

1.1 – O Ouro no Noroeste Peninsular: Raízes Proto-Históricas

1.2 – A Ourivesaria Tradicional no Norte de Portugal

1.3 – A Arte da Filigrana no Concelho de Gondomar

II – Histórias de Vida: Os Filigraneiros de Gondomar

2.1 – Do património cultural material ao património cultural imaterial

2.2 – Memória e Identidade: Uma abordagem de histórias de vida

MÉTODO DE RECOLHA DE DADOS

O **trabalho de campo** desenvolvido, com vista à recolha de testemunhos orais, obedeceu às seguintes etapas:

1ª. Elaboração de um **guião de entrevistas**; (suporte recordatório que evita a dispersão no discurso; documento orientador flexível e facilitador na condução do diálogo, permitindo atingir claramente os objectivos definidos);

2ª. **Contactos indirectos** estabelecidos previamente com os artífices;

3ª. Contactos directos: realização de **entrevistas semi-directivas** complementadas por uma observação directa participante (método mais utilizado em investigação social).
As entrevistas foram gravadas e transcritas na íntegra presidindo a validade e fiabilidade das informações.

Quais os motivos subjacentes à realização de entrevistas?
- Procurar saberes e vivências que somente os filigraneiros são detentores (identidade cultural que adverte ao esquecimento);
- Preservar e divulgar as memórias tornando-as públicas;
- Revitalizar o ofício da filigrana no Douro Litoral, combatendo a desactivação das oficinas familiares;
- Para melhor compreendermos a identidade cultural das gentes de Gondomar.

ARTESÃOS FILIGRANEIROS: UMA COLECÇÃO DE TESTEMUNHOS ORAIS

A partir dos testemunhos orais, tentámos reproduzir fielmente os discursos registados, conservando o essencial da originalidade das informações, fazendo ajustes no discurso e atribuindo-lhe uma certa homogeneidade.
O discurso reparte-se por 7 temas:
1º - Gondomar – terras ricas em ouro e do ouro (Centro produtor artesanal de filigrana)
2º - Dimensão humana e sensorial na criação de artefactos
3º - Tradição artesanal da filigrana em Gondomar e na Póvoa de Lanhoso
4º - A técnica artesanal da filigrana
5º - A adopção de processos mecanizados
6º - A inovação tecnológica
7º - O valor patrimonial desta arte popular

ABORDAGENS PERTINENTES:

A dimensão humana e sensorial na criação de artefactos

A tradição artesanal da filigrana em Gondomar e na Póvoa de Lanhoso

A técnica artesanal da filigrana

A inovação tecnológica

As vantagens da introdução tecnológica

O valor patrimonial da filigrana

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo permitiu registar uma pluralidade de memórias de filigraneiros de Gondomar e, consequentemente, um conhecimento aprofundado do ofício da filigrana.
- Consciencializar para a preservação e valorização do Património Imaterial, não descurando o património material;
- Projectar Gondomar:
  - Como um dos berços da produção tradicional da Filigrana Portuguesa;
  - Como um concelho portador de uma riqueza patrimonial singular que, ao longo de gerações, perpetua saberes ancestrais dando continuidade a esta arte;
- Reconhecer a **premência da musealização dos patrimónios material e imaterial**: pela salvaguarda e divulgação da herança cultural do Douro Litoral e pelas implicações positivas que poderão repercutir no desenvolvimento regional (dimensões cultural, educativa e de ócio).

Em jeito de conclusão, pensamos ter correspondido aos desafios impostos e termos "quebrado" as memórias silenciadas dos filigraneiros, eternizando-as, reforçando os laços da identidade cultural do concelho de Gondomar.

BIBLIOGRAFIA

FONTES IMPRESSAS

ALARCÃO, Jorge, *Portugal Romano.* 4ª ed. Colecção "História Mundi", s/l: Editorial Verbo, 1987.
ALBERTI, Verena, *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
ALLEN, Barbara, *From memory to history. Using oral sources in local historical research,* American Association for State and Local history, 1981.
ARMBRUSTER, Barbara - PARREIRA, Rui (Coord.), *Inventário do Museu Nacional de Arqueologia: Colecção de Ourivesaria*. 1º vol. "Do Calcolítico à Idade do Bronze", Lisboa: Instituto Português de Museus: Museu Nacional de Arqueologia, 1993.
BALLART, Joseph, *El Património Histórico y Arqueológico: Valor y Uso*. Barcelona: Ariel, 2002.
BARDIN, L., *L´analyse de contenu*. Paris: PUF, 1977.
BECKER, Howard, *Sociological Work*. Londres: Allen Lane, 1971.
BETTENCOURT, Ana M. S., *Dos inícios aos Finais da Idade do Bronze no Norte de Portugal* in CORDEIRO,
CHAVES b, Luís, *As filigranas*. Lisboa: SPN, 1941.
CORREIA, Virgílio Hipólito, *O Povoamento no Noroeste no Iº Milénio a.C.* in "Biblioteca Archaeologica Hispânia 8: Entre Celtas e Iberos: Las Poblaciones Protohistoricas de las Galias e Hispânia". Madrid: Real Academia de la Historia: Casa de Velásquez, 2001, p.213-216.
COSTA, Elisabeth, *Artes Tradicionais de Portugal*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
COSTA a, Laurindo, *A ourivesaria e os nossos artistas.* Porto : Costa & Cia, 1917.
COSTA b, Laurindo, *As Contrastarias em Portugal*. Porto : Tipografia Fonseca, 1927.
COSTA c, Laurindo, *A Ourivesaria Portuguesa*. Porto : Imprensa Nacional, 1925.
DOMERGUE, Claude, *Les Mines de la Peninsule Ibérique dans l´Antiquité Romaine* in « Collection de l´École Française de Rome», 127. Roma : École Française de Rome, 1990, p. 8-76.
DUARTE, Ana, *Educação Patrimonial – Guia para Professores, educadores e Monitores de Museus e Tempos Livres*. Lisboa : Texto Editora, Colecção Educação Hoje, 1998.
ESTRABÃO, *Livro III da* " Geografia", Edição Crítica
GRIFITHS, Gareth - FLEMING, David - PAINE, Crispin - RHODES, John, *Oral history* in *Social history in museums: a handbook for professionals*, London, HMSO, 1993.
LADRA, Lois, *Achega ao Estudo Contextual da Ourivería Castrexa* in « Gallaecia. 21 ». Santiago de Compostela : Universidade de Santiago de Compostela – Faculdade de Xeografía e Historia, 2000, p. 177-179.
LEMOS, Francisco Sande, *Povoamento Romano de Trás-os-Montes Oriental*, Vol. I, Braga : Universidade do Minho, 1993 (texto policopiado).
LIMA, Fernando de Castro Pires, *O oiro na quadra popular. Ourivesaria Portuguesa.*5. Porto, 1948.
LIRA, Sérgio, *Património Imaterial em Museus : da negligência absoluta à premência absoluta*, www2.ufp.pt/~slira/artigos/agir_2005.pdf [25.02.2008].
LEITE, Maria Fernanda Passos, *Artes Tradicionais de Portugal in Joalharia Tradicional/Ouros*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
LÓPEZ CUEVILLAS, Florentino, *Las joyas Castreñas.* Madrid : Instituto de Arqueologia y Prehistoria "Rodrigo Caro", 1951.
MACEDO, M. Fátima, *Raízes do Ouro Popular do Noroeste Português*. Porto: IPM Museus Nacional
NOBRE, António, *Só*. Porto: Livraria Civilização, 1983.
NOGUEIRA, Sandra, "A Tanoaria no Concelho do Cartaxo" in *Programa Nacional de Bolsas de Investigação para Jovens Historiadores e Antropólogos*. Volume III, 3ª edição. Lisboa/Porto: Edição da Fundação da Juventude, 1996/97, p. 184 - 293.
OLIVEIRA, Camilo de, *O Concelho de Gondomar. Apontamentos Monográficos*, Vol. IV. Porto: Imprensa Moderna, Lda., 1938.
PACHECO, Helder (Coord.), *O Vale de Campanhã na Mmemória da Gente*. Porto: Fundação para o Desenvolvimento do Vale de Campanhã, 1999.
PAIS, José Machado, *Ganchos, Tachos e Biscates*. Porto: Ambar, 2005.
PARREIRA, Rui – PINTO, Clara Vaz, *Tesouros da Arqueologia Portuguesa no Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura: Instituto Português do Património Cultural: Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, 1980.
PAULINO, Francisco Faria (Coord.), *Portugal e a Formação de um País*. Lisboa: Comissariado para a Exposição Universal de Sevilla, 1992.
PEREA CAVEDA, Alicia - SÁNCHEZ-PALENCIA Léon, 2000, 158-164.
PÉREZ OUTEIRIÑO, Bieito, *Ourivesaria Castrexa. A importância do ouro no mundo antigo*. Gaya, Vol. III. Vila Nova de Gaia: s/ed., 1985, p. 167-182.
POIRIER, Jean - CLAPIER-VALLADON, Simone - RAYBAUT, Paul, *Histórias de Vida: Teoria e Prática,* 1ª Edição Portuguesa. Oeiras: Celta Editora, 1995.
PUJADAS, Joan, "El método biografico y los géneros de la memoria", *Revista de Antropología Social*, vol. 9, 2000, p. 127-158.
QUIVY, Raymond - CAMPENHOUDT, Luc Van, *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. 2ª ed. Lisboa: Gradiva, 2003.
ROCHA PEIXOTO, A., *As filigranas.* Porto: Portugália Tomo II, fasc. 1-4, 1908, p. 5- 34.
SÁNCHEZ-PALENCIA, F. Javier – OREJAS, Almudena, *Minería en la Hispania Romana*, in « En el Ãno de Trajano : Hispania : El Legado de Roma ». Mérida : Museo Nacional de Arte Romano, 1999, p. 111-114.
SILVA a, Armando Coelho Ferreira da, *A Cultura Castreja no Noroeste de Portugal*. Paços de Ferreira : Museu da Citânia de Sanfins, 1986.
SILVA b, Armando Coelho Ferreira da, *Ourivesaria Portugal.* Guimarães : Universidade do Minho / Instituto de Ciências Sociais, 2004.
THOMPSON, Paul, *The Voice of the past : oral history*. Oxford : Oxford University Press, 1992.
VALA, Jorge, *A análise de conteúdo In* SILVA & PINTO (orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*. 7ª ed. Lisboa : Edições Afrontamento, 2001 (Bibliotecas das Ciências do Homem / Sociologia).
VASCONCELOS, Joaquim, *História da Ourivesaria e Joalharia Portugueza*. Porto: s/ed., 1884.
VAZ, Margarida M. Fidalgo, "Turismo e desenvolvimento – O Caso da Beira Interior" in *Gestão e Desenvolvimento,* nº 7. Viseu: UCP – Centro Regional das Beiras, 1998.
VIEIRA, José Augusto, *O Minho Pitoresco*. Tomo II. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira Editora, 1887.
WASSERMAN, Françoise, "Mémoire et histoire: un difficile dialogue", *Ecomusées et musées de societé. Dire l'histoire et gérer la mémoire au présent, Pour*, nº 153 (número monográfico), 1997, p. 31-37.

LEGISLAÇÃO

UNESCO, *Convenção para a Salvaguarda do*

Maria Arminda Miranda e Maria do Rosário Martins
MARCAS DE VIDA COKWE NA COLEÇÇÃO DO MUSEU ANTROPOLÓGICO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 441-444

Maria Arminda Miranda e
Maria do Rosário Martins

Maria Do Rosário Antunes Rodrigues Martins *tem Pós-graduação em Museologia, F.L.U.P. e Licenciatura Ciências Antropológicas e Etnológicas. I. S. C. S. P. Exerce funções de Conservador no MAUC.* ***Maria Arminda Pereira Miranda*** *tem Licenciatura em História e especialização em Arqueologia. Exerce funções como responsável do Serviço Educativo no MAUC.*

MARCAS DE VIDA COKWE NA COLECÇÃO DO MUSEU ANTROPOLÓGICO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Maria Arminda Miranda e Maria do Rosário Martins

Resumo

A investigação em torno um grupo específico de artefactos pertencentes à colecção angolana do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra permite-nos reflectir sobre a função antropológica da pintura corporal e de escarificações enquanto modificações de carácter intencional. O tema conduz a uma abrangência crítica multidisciplinar, referências que explicam, parcialmente, dinâmicas sociais e rituais associadas à análise de questões que se prendem com alterações de carácter estético ou comportamental.

O emprego de matérias colorantes e a adopção de motivos simbólicos traduzem marcas de mensagens ou de puro adorno, com uma linguagem codificada, associados ao quotidiano e à espiritualidade. Integrados em rituais de iniciação, são representações dos antepassados e da continuidade da vida. Nestes contextos as transformações estão sujeitas a normas específicas, de tal forma que a pertença a um povo, o estatuto, a idade e o papel ritual eram marcadas no corpo sob a forma de quelóides, permitindo que a mensagem identitária fosse reconhecida.

O sol (*tangwa*), a lua (*kakweji*) e o motivo cruciforme (*cingelyengelye*) são **Marcas da vida** representadas em máscaras Cokwe (Angola), femininas e masculinas, que respondem a funções complexas de carácter étnico, valores que se correlacionam entre indivíduos de sociedades com crenças e costumes afins materializadas, inclusive, no relevo ideografado das produções esculturais.

O cruzamento de aspectos sócioculturais da história da humanidade, tanto no passado como contemporâneos, o modo como determinados utensílios podem intervir directa ou indirectamente na pele, modificando-a temporária ou permanentemente, tornam o Museu palco de múltiplos diálogos transdisciplinares, usando o corpo como forma de comunicar.

Palavras-chave: Investigação Museológica, Modificações Étnicas, Rituais, Angola

Abstract

The investigation around a special group of artefacts belonging to the Angolan collection in the Anthropological Museum of University of Coimbra allow us to ponder about the anthropological function of body painting and scarification's as intentional modifications. The theme leads to multidisciplinary critic coverage, references that partially explain social dynamics and rituals associated to the analysis of questions related with esthetical and behavioural modifications.

The use of colouring materials and the adoption of symbolic motifs, represent message or merely embellishment marks, with a code language, associated to the quotidian and the spirituality. Integrated in initiation rituals, these are representations of the ancestors and the continuity of life. In these contexts the changes are submitted to specific standards, so that the belonging to a people, status, age and the ritual role were marked on the body in the form of keloid scars , allowing the identity message to be recognized.

The sun (*tangwa*), the moon (*kakweji*) and the cruciform sign (*cingelyengelye*) are **Life marks** represented in Cokwe masks (Angola), both in feminine and masculine. These marks are complex functions of ethnic character, values that correlate between individuals in societies with related materialized beliefs and practices, such as, in the ideographic relief of sculptural productions.

The crossing of socio-cultural aspects in mankind history, both past and present, the way how certain utensils may intervene directly or indirectly in the skin, modifying it temporarily or definitely, makes the Museum a stage of multiple transdisciplinary dialogues, using the body as a way to communicate.

Keywords: Museum Investigation, Ethnic Modifications, Rituals, Angola

Marcas de vida *Cokwe* na colecção do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra

Maria Arminda Miranda (miranda@antrop.uc.pt) e Maria do Rosário Martins (martinsr@antrop.uc.pt)
Museu Antropológico / Museu de História Natural e CIAS - Centro de Investigação em Antropologia e Saúde, Universidade de Coimbra, Portugal

INTRODUÇÃO

A cultura, material e imaterial, encontra-se no centro de significativos debates contemporâneos sobre a noção de identidade, coesão social e desenvolvimento fundamentados no conhecimento. Torna-se, pois, inadiável, numa sociedade cada vez mais plural, valorizar o indivíduo, as colectividades e a diferença multicultural.

A investigação em torno da selecção de um conjunto específico de objectos pertencentes às colecções do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra permite-nos reflectir sobre a função antropológica da prática tradicional da escarificação e da pintura corporal, enquanto modificações de carácter intencional, parcialmente explicitadas nas dinâmicas sociais e rituais dos *Cokwe*, grupo étnico do nordeste de Angola.

Objectivos

Tornar inteligíveis os vínculos simbólicos com o universo, criados pelos *Cokwe*, entendidos enquanto suportes de memória colectiva, estruturantes de práticas rituais e relações sociais.

Investigar e dar a conhecer o acervo angolano do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra.

METODOLOGIA

Retomando linhas de diálogo com autores clássicos da etnografia [1,2,3,4] procede-se a pesquisas bibliográficas criando um quadro de reflexão ancorado na interpretação simbólica de representações gráficas, de práticas culturais e de artefactos comunicadores da memória social *Cokwe*.

A investigação destaca algumas das técnicas e motivos que melhor enunciam a dimensão temporal e multidisciplinar de comportamentos rituais ou escolhas estéticas associadas à escarificação e pintura corporal, bem como à transferência de ambas na produção de objectos.

ANÁLISE

Motivos

Yitoma é o nome *Cokwe* dado às marcas étnicas permanentes. Executadas com faca e agulha segundo a técnica *cato* (pouco profundas) ou *kupula* (cicatrizes com aspecto de quelóides). Podem incorporar pó de carvão, *makala*, ou óleo de rícino, *mono* [2: 72-73].

O acto é praticado a partir da puberdade, indiferentemente por especialistas de ambos os sexos, excepto nas marcas femininas, *mikonda*, efectuadas exclusivamente por mulheres, através da técnica *kupula* [2: 71-72].

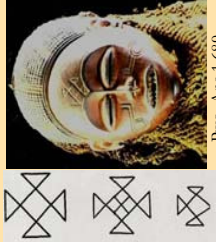
Cingelyengelye

Cruciforme, com as extremidades triangulares.
Em relevo ou por incisão normalmente no centro da testa.
Reproduzido em figuras masculinas ou femininas.
Símbolo do Deus Nzambi [3: 6].

Pwo. Ang.1.689

Tangwa

Círculos ou rosáceas de imagens solares ou astros.
Escarificado no rosto designa-se *Cijingo ca tangwa*
Associado ao homem e à argila branca sagrada, *pemba*.
A forma de cruz remete para os pontos cardiais [2: 101]

Pwo. 89.1.231

Majiko

Sinónimo de estrela.
Pontos escarificados em triângulo ou em losango.
Remetem para o fogo ou fogueira numa noite estre
Incisos em qualquer parte do corpo de homens ou mulheres.
Reproduzidos em esculturas por impressões a fogo [2: 175, 177].

Pwo. 80.34.220

Kakweji

Símbolo lunar em forma crescente.
Associado à mulher, *pwo*, e à argila vermelha, *mukundu.*
Representa as 11 luas das estações do ano: da seca e das chuvas [2: 103].

Cikungu. Ang.1.687

Masoji

Estilização de lágrimas.
Incisões curtas ponteadas, verticais e paralelas, debaixo dos olhos.
Reproduzida em figuras masculinas e femininas, particularmente na máscara que encarna um ancestral feminino, *pwo* [2: 137].

Pwo. 89.1.238

Mikonda

Arcos de círculos concêntricos.
Incisões horizontais e paralelas, localizadas entre o umbigo e a púbis.
Executadas por mulheres no início do rito de passagem, *ufundeji,* ao qual se submetiam as jovens na preparação para o casamento [2: 141-142].

Taça 89.1.309

Pinturas e matérias colorantes

Pemba e *mukundu*

80.34.264.

Pwo.84.1.247

São de origem mineral ou vegetal, produzidas com matérias argilosas, carvões e tintas vegetais ou resinas, associadas a valores rituais, simbólicos ou decorativos.

A preparação é feita com água e óleos de palma ou rícino, de forma a aderirem facilmente à estrutura de madeira ou de resina [4: 46]:

o branco, *pemba,* é resultante de rochas sedimentares detríticas, argilas ou caulino, associadas a outras substâncias minerais. Segundo [1: 430] *phémba* significa o local no rio onde existe ou se tira o caulino branco. Traduz a inocência e o bem, simboliza o sol, *tangwa,* e o homem, *lunga.*

o ocre ou caulino vermelho, *mukundu,* assinala a culpabilidade e o mal, associado à lua, *kaweji*, e à mulher, *pwo* [2: 86].

o preto, *ulumbo,* é obtido com a mistura de cinzas de frutos ou de carvão vegetal com resina. Não tem simbolismo ritual [2: 88].

A tríade branco-vermelho-preto domina a conjugação de cores empregues nos rituais de passagem.

O emprego destas matérias e das modificações de carácter étnico são representações mediadoras entre os vivos e os antepassados, a continuida da vida, o masculino e o feminino.

CONCLUSÃO

Marcas de vida Cokwe respondem a funções complexas de carácter étnico que celebram relações identitárias entre indivíduos com crenças e costumes afins, materializadas em produções esculturais.

O processo de globalização, apesar de constituir um desafio para a diversidade cultural, facilitado pela rápida evolução das novas tecnologias, cria condições de um renovado diálogo intercultural.

É neste espaço privilegiado que os legados patrimoniais têm de ser entendidos como veículos estratégicos de produção, afirmação e legitimação de identidades colectivas.

BIBLIOGRAFIA

[1] Barbosa, A. 1989. *Dicionário Cokwe-Português.* Coimbra, Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra. (Centro de Estudos Africanos, 11).
[2] Bastin, M. L. 1961. *Art Decoratif Tshokwe.* Lisboa, Companhia de Diamantes de Angola (Publicações Culturais, 55).
[3] Bastin, M. L. 1971. Ya-t-il des clés pour distinguer les styles Tshokwe, Lwena, Songo, Ovimbundu et Ngangela? *Africa-Tervuren,* 17(1): 5-18.
[4] Gwete, A. L. 1993. An Introduction to Nkanu and Mbeeko Masks. *In:* Herreman, F. (ed.) *Face of the Spirits Masks from the Zaire Basin,* […] : 39-48.

AGRADECIMENTOS

A Ana Luísa Santos, Coordenadora do MAUC.

Maria Dulce de Oliveira Marques

Licenciada em História – Variante de Arte e com uma Pós– Graduação em Museologia, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Na mesma escola, prepara a apresentação de provas de Mestrado com a temática: "O salgado de Alcochete – Percursos de sal: Perspectivas de Musealização". É docente do Quadro da escola EB 23 Mouzinho da Silveira onde foi coordenadora do Departamento de História entre 1999 e 2007. Em Outubro de 2008, participou no " 3º Seminário Internacional sobre o sal português", organizado pela Prof. Doutora Inês Amorim e realizado em Alcácer do Sal, no qual apresentou uma comunicação com o tema: " O salgado de Alcochete – as iniciativas de reconstituição paisagística". Anteriormente desenvolveu vários projectos no âmbito da museologia e património na Câmara Municipal de Aveiro, destacando-se "Na Rota das Pirâmides Brancas" um estudo das tradições, artes e costumes da comunidade dos marnotos e o "Projecto de Musealização da Salina da Troncalhada". Foi também responsável pela organização do seminário "Aveiro Memória e Património – Que futuro?" e coordenou a publicação do Boletim Municipal "O património Cultural em Aveiro", contribuindo com artigos sobre museologia e projectos museológicos.

AS SALINAS DE ALCOCHETE – PERSPECTIVAS DE MUSEALIZAÇÃO

Maria Dulce de Oliveira Marques

Resumo

A investigação desenvolvida no âmbito da dissertação de Mestrado em Museologia, com a temática "O Salgado de Alcochete - Percursos de sal: Perspectivas de Musealização", teve como objectivo primordial a musealização do património das marinhas, como forma de valorizar, preservar e divulgar o salgado de Alcochete, lugar de memória e de identidade. Neste sentido, tornou-se fundamental uma investigação preliminar para estudar o salgado enquanto realidade que contribuiu para o desenvolvimento económico, social e cultural da região.

Na primeira parte aborda-se a história do salgado em Portugal e na região de Lisboa para se contextualizar o salgado de Alcochete. A segunda parte trata do salgado de Alcochete abordando-se as questões da produção do sal, os seus processos e técnicas, assim como, os aspectos sociais e culturais ligados á actividade salineira.

O trabalho desenvolvido evidenciou o valor patrimonial e cultural das marinhas, tornando-se necessário e premente a implementação de um programa integrado de musealização que recupere e preserve a memória da comunidade alcochetana, actualmente em rápida transformação dadas as alterações económicas, sociais e até geográficas motivadas pela construção da Ponte Vasco da Gama inaugurada em 1998.

Palavras-chave: Investigação, Preservação, Memória

Abstract

The main goal of the research that was made for the dissertation in Museology Mestrado about "O Salgado de Alcochete – Percursos de Sal: Perspectivas de Musealização" was the study of the possibility of making a museum out of the existing salt-producing outlets as a way to value, preserve and unveil their importance as a place of memories and identity. To achieve that, it was needed a preliminary investigation to establish what was its importance in the social, economic and cultural development of this region.

In the first part, we make an approach of the history of the salt production and trade in Portugal and in the Lisbon area to establish the context the Alcochete's salt. The second part is about the way the salt was produced, the process and the techniques used, and also the social and cultural aspects connected with it.

This work tries to point out the worth, both in the material and cultural ways, and the urgent need to implement a museum program that can recover and preserve the memories of the Alcochete community, that is changing very quickly both in the economic and social ways due to the construction of the Vasco da Gama Bridge, built in 1998, that connects directly to Lisbon, now only 15 minutes away.

Keywords: Investigation, Preserve, Memories

As Salinas de Alcochete : perspectivas de musealização.

AUTOR: Maria Dulce de Oliveira Marques

INTRODUÇÃO

"As salinas de Alcochete: **Perspectivas de musealização",** constituiu o tema central da investigação realizada no âmbito da dissertação de Mestrado em Museologia, apresentada nesta Faculdade. Teve como **objectivo principal, a musealização do património das marinhas, como forma de valorizar, preservar e divulgar o salgado de Alcochete - lugares de memória e de identidade**. Neste âmbito, tornou-se fundamental uma investigação preliminar para estudar o salgado enquanto realidade que contribuiu para desenvolvimento económico, social e cultural local e, para a formação da identidade histórica da região.

O facto do concelho de Alcochete estar em crescente expansão, verificando-se alterações no espaço envolvente devido ao acelerado crescimento urbano, após a construção da Ponte Vasco da Gama em 1998, pôs em evidência a importância de estudar, preservar e divulgar um Património que é a memória e identidade desta comunidade, para que possa ser usufruído por todos, presentes e futuros.

Tendo em vista um projecto de musealização, numa primeira fase e dada a carência de estudos sobre este património local, tornou-se fundamental estudar o salgado de Alcochete. A temática do sal é complexa, pois a indústria salineira envolve aspectos da vida económica, social cultural e até politica, tornando-se necessário abordar o tema em múltiplas dimensões: a histórica, a cultural, a social e económica.

Nesta perspectiva, o estudo aprofundado sobre o salgado, foi crucial para perceber a importância económica e social que a actividade salineira desempenhou localmente e no quadro da produção da região de Lisboa e nacional. O vector fundamental desta investigação procurou também evidenciar as razões que justificam o grande objectivo deste trabalho que é a recuperação, preservação e valorização do património das marinhas, numa perspectiva de musealização através da criação de um ecomuseu do sal. A elaboração de um Guião da exposição e a sua implementação constitui o resultado prático desta investigação e será um ponto de partida para a concretização de um projecto de musealização.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O trabalho de investigação realizado abrange cinco temas:

Tema 1

"Contributos para a história do sal em Portugal" -abordam-se os principais centros/regiões produtoras de norte a sul do país. Trata-se de uma breve história do salgado em Portugal, apresentada numa perspectiva de evolução histórica dos vários centros produtores que vão surgindo e ganhando ou perdendo importância (Alcoforado, 1877; Lacerda Lobo 1790).
É também analisado o salgado da região de Lisboa, constituído por vários centros produtores implantados na margem Norte e Sul do Tejo, na qual se situa o salgado de Alcochete.

Tema 2

"História do Salgado de Alcochete" – trata da história do salgado, abordando-se o tema em diferentes vertentes: história da indústria salineira em Alcochete; a evolução do salgado ao nível da produção, evidenciando-se os períodos em que se verificou uma intensa actividade da indústria salineira em Alcochete, que se traduziu em grandes produções. Desta forma, Alcochete destacou-se no quadro da produção da região de Lisboa e nacional, ganhando importância relevante no mercado interno e externo. Aborda-se também a evolução do espaço das salinas ao longo das margens do Tejo, quanto ao número de marinhas e a localização dos "sítios" onde se vão construindo novas marinhas.

Tema 3

Trata dos assuntos relacionados com a "**Tecnologia do sal**", nomeadamente os processo científicos inerentes à produção do Sal (Charles Lepierre,1936); os processo e técnicas de feitura de sal, as fases desses processos e os trabalhos executados pelos salineiros no salgado de Alcochete (Luís A. Lopes Dias,1954).

Tema 4

Analisa-se essencialmente a **vertente sociológica e cultural da actividade salineira**, com base na recolha de fontes orais. Privilegiou-se na recolha da informação a **observação participante**. Abordam-se dois pontos essenciais : as famílias do sal, e as tradições ligadas ao sal e ao rio. As manifestações religiosas e profanas estão enraizadas no sal, constituindo um reflexo da actividade salineira. Evidenciam-se as repercussões que o salgado teve na vida desta comunidade, traduzindo as suas vivências, a sua memória e identidade. Este tema, perspectiva-se no sentido de criar um museu com características de história social e, por isso, as questões que aqui se levantam deverão ser trabalhadas e desenvolvidas pelo futuro museu.

Tema 5

Realização do **inventário dos objectos** relativos á actividade salineira. Tratou-se de do levantamento da cultura material, cujos objectos são testemunho vivo e portadores de uma cultura, que remetem para a cultura à qual pertenceram. Foi criada uma ficha de inventário, explicitando-se os campos criados e o seu preenchimento, bem como o respectivo glossário.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

- Pesquisa exaustiva, recolha e análise documental em bibliotecas e arquivos - livros, revistas, filmes, fotografias, manuscritos, periódicos.
- Observação participante (Recolha oral).
- Realização do inventário dos objectos que integram a exposição. perspectivada neste trabalho – selecção dos mais representativos.

CONCLUSÃO

O trabalho de investigação realizado permitiu concretizar os objectivos propostos, uma vez que, foi possível:

- Estudar o salgado e o seu contributo para a história económica, social e cultural local.
- Fazer uma reconstituição da história e da cultura do salgado.
- Identificar a cultura material e imaterial ligada à actividade salineira;
- Realizar um Guião de Exposição.
- Justificar a necessidade de recuperação das marinhas, através da implementação de um Projecto Musealização.

BIBLIOGRAFIA

ALCOFORADO, M. da Maia – *A Indústria do Sal*. "Museu Tecnológico", 1º Anno, Setembro de 1877.

AMORIM, Inês Amorim – *Aveiro e sua Provedoria no séc. XVIII (1690-1814), estudo económico de um espaço histórico*, Coimbra, CCRN,1997, 2 vols.

AMZALAK, Moses Benzabat – A Salicultura em Portugal. Matérias para a sua história, Lisboa, 1920.

DENZIN & LINCOLN - Handbook of qualitative research., London: Sage.1994

DIAS, Luís A. Lopes – *Inquérito à Indústria do Sal , O Salgado de Alcochete*, C.P.Q.F. Lisboa, 1954

ESTEVAM, José - *Anais de Alcochete: dados históricos desde o século XIII*, Lisboa, 1956.

LEPIERRE, Charles – *Inquérito à Indústria do sal em Portugal*, Lisboa, 1936

LOBO, Constantino Botelho de Lacerda – *Memórias sobre a História das Marinhas em Portugal*, in "Memórias da Literatura Portuguesa", V.5, Lisboa, 1793.

LOBO, Constantino Botelho de Lacerda – *Memórias sobre as Marinhas de Portugal*, in, "Memórias Económicas da Academia Real de Ciências de Lisboa". 1789-1815", V.4, Lisboa. Banco de Portugal, 1991.

NORA, Pierre – *Entre Memórias e história: a problemática dos lugares*, in Projecto História. São Paulo: PUC, n.10, pp.7-28, 1993

PROENÇA, Raul – *As Marinhas. Indústria do sal em Portugal*. "Seara Nova", Lisboa, v.21, 1942.

RATTON, Jacome – *Recordações de Jacome Ratton sobre ocorrências do seu tempo em Portugal de Maio de 1747 a Setembro de 1810*, Lisboa, Fenda, 1992.

RUIZ OLABUENGA, J.I. – *Metodologia de la Investigación Cualitativa*, Bilbau: Universidade de Deusto, 1996.

SÁ, Mário Vieira de – *Sal Comum – A Técnica das marinhas*, Lisboa, Sá da Costa, 1946.

SEMEDO, Alice – *Política de Gestão de Colecções*, Porto: Universidade do Porto, 2005

SERRÃO, Joel – *Dicionário de História de Portugal*, vol. 5, Porto, 1920

SILVA, João Ferreira da – *Inquérito à Indústria do Sal – Salgado do Tejo*, Vol. VII, C.P.Q.F. , Lisboa, 1958

Mariana Pereira
A TECELAGEM: REPRESENTAÇÕES EM MUSEUS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 1, pp. 449-452

Mariana Pereira

Recém licenciada em Arqueologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. No momento frequento o 1º ano do Mestrado de Arqueologia na mesma instituição. Apresentei uma comunicação nas II Jornadas para Jovens Investigadores em Arqueologia (JIA), realizadas neste ano de 2009 em Madrid, com o título "Weaving in the III millennium b.C. Contribution to a future archaeological experiment", dentro da sessão de Experimentación en Arqueología.

A TECELAGEM: REPRESENTAÇÕES EM MUSEUS

Mariana Pereira

Resumo

Os "pesos de tear" designam materialidades variadas geralmente associadas à tecelagem, e apresentadas em alguns museus de Portugal, por vezes relacionados a uma reconstituição de um tear vertical. Porém, pouco mais se explora e questiona. De facto, o modo como os pesos são presos ao tear é algo desconhecido, bem como o porquê das diversas formas que são encontradas, e a própria associação à tecelagem. Neste sentido, questiona-se como são expostos os pesos de tear provenientes de escavações arqueológicas. Neste poster, apresentar-se-ão alguns exemplos de reconstituições de teares verticais em museus, bem como da apresentação dos "pesos". Irá principalmente ser focado o modo como tanto os teares como os pesos são expostos e explicados ao público. Como se apresenta e partilha algo sobre o qual não há certezas, mas que aparenta sinais de alguma familiaridade?

Palavras-chave: "Pesos de tear", Arqueologia, Museus

Abstract

The term "loom weights" refers to different objects, which are usually associated to weaving. They are shown in some museums in Portugal, being sometimes related to a vertical loom reconstruction. However, considering the fact that that the way these weights were hung in the loom is still unknown, as is the reason for their morphology variation or even the relation to weaving, they should be more deeply questioned or investigated. Following this idea, we question how these weights, found in archaeological sites, are shown. So, in this poster we will give some examples of reconstructions of weights and vertical looms, focusing on how both of them are shown and explained to the public. How do you show and share something of which not all is certain, but whose familiarity is appealing?

Keywords: "Loom weights", Archaeology, Museums

A Tecelagem: Representações em Museus

Mariana Pereira, FLUP; CEAUCP/CAM

Email: mariana_pereira@msn.com

Introdução Este poster visa apresentar uma investigação relacionada com a representação e divulgação dos pesos de tear e da tecelagem em espaços museológicos. E, embora se foque num tema específico, há um segundo propósito – abrir a reflexão sobre como são apresentados e expostos materiais cujo significado e papel (papéis) nos são menos familiares e não tão bem conhecidos. Quando nos deparamos com materiais provenientes de contextos arqueológicos e, neste caso, relacionados com períodos mais remotos, apercebemo-nos que existem mais dúvidas do que certezas. Na sequência disto, questionamo-nos se estas dúvidas são dadas a conhecer ao público através do que está no museu. Não há a intenção de se fazerem críticas mas sim sugestões e reflexões que aumentem os pontos de diálogo entre os que constroem a exposição museológica e os que dela desfrutam.

Fundamentação Teórica Esta investigação surgiu na sequência do **estudo que está a ser feito para uma tese de mestrado sobre os materiais** identificados como pesos de tear em estações cuja ocupação date do III/II milénios a.C. No contexto desse estudo, o raciocínio pelo qual foi feita a identificação dos materiais tem vindo a ser questionado, bem como quais terão sido os seus desempenhos e em que esferas de vida teriam participado os pesos. Porém, estas incertezas não são muito referidas aquando da apresentação dos materiais ao público, mas afiguram-se importantes para que este entenda que não há assim tantas certezas no que se descobre como por vezes se transmite.

Procedimentos Metodológicos De modo a introduzir este tema, foram seleccionados quatro museus, sendo eles o Museu Municipal de Marvão, o Museu Municipal de Caminha, o Museu da Casa Grande de Freixo de Numão e o *Museu* Monográfico da Cidade de *Ammaia*. Na base desta selecção estiveram dois critérios:

- A existência pesos de tear e/ou reconstituições de teares verticais;
- Os pesos de tear expostos inserirem-se entre os períodos mais conhecidos por "Calcolítico" e "Período Romano".

Não foram feitas entrevistas, e foram poucas e pontuais as perguntas sobre o modo como os próprios funcionários do museu entendiam os pesos e o que deles comentavam. O principal interesse estava não em questionar a forma como os pesos e os teares são apresentados mas sim o que deles pode ser entendido do ponto de vista do visitante que vem sem nenhum propósito em particular. Realça-se que nenhum dos museus tem por objectivo expor especificamente os pesos, mas sim uma vasta colecção de materiais diferentes, cada qual com a sua importância e história.

Figs. 1 e 2: Reconstituição de dois teares, um com pesos datados do "Calcolítico" e o outro com pesos do "Período Romano". Ambos fazem parte da exposição do Museu da Casa Grande de Freixo de Numão.

Fig. 3: Reconstituição de um tear vertical apresentado no Museu Municipal de Caminha

Figs. 4 e 5: Diferentes tipos de materiais, apresentados como pesos de tear, no Museu Municipal de Marvão. Irá o visitante prestar atenção às suas diferenças físicas?

Fig. 6: Irá o visitante reflectir sobre o facto de alguns pesos serem de pedra e outros de argila, como estes expostos no Museu Municipal de Caminha?

Análise Em dois dos museus referidos encontram-se três reconstituições de teares verticais. A apresentação destas reconstituições pressupõe uma série de conhecimentos e de pesquisas sobre a tecelagem, permitindo assim ao visitante entender a forma como os pesos se relacionam com a urdidura e como esta é colocada num tear. Porém, é importante referir que nos teares mencionados, os únicos materiais arqueológicos são de facto os pesos – como foi feita a sua reconstituição? E terá o visitante noção, através destes teares, da dificuldade que muitas vezes um arqueólogo tem para entender o que aparece numa escavação e de todo o raciocínio que o leva a identificar os materiais?

Embora aqueles que trabalhem com estes estejam conscientes de todo o processo de investigação, um visitante pode não se aperceber de tal. Nestes casos, o facto de se assemelharem ao que hoje identificamos como pesos de tear não significa que eles realmente o fossem, ou que somente poderiam ter sido usados como tal. E a sua directa associação a um tear pode invalidar, caso não exista uma nota de atenção para tal, a que não se pense sobre o que nos é apresentado. Por outro lado, a existência em museus dos pesos desassociados de um tear poderá abrir caminho à imaginação do visitante, dependendo do modo como são apresentados. No caso do Museu Municipal de Marvão, do Museu Monográfico da Cidade de Ammaia e mesmo no Museu Municipal de Caminha, os referidos materiais foram apresentados como pesos de tear, e agrupados, apesar das visíveis diferenças físicas.

A importância deste tipo de reflexões é significativa, especialmente se pensarmos que os visitantes poderão contribuir com as suas opiniões de forma construtiva **para o esclarecimento e entendimento destes materiais, caso sejam inter**pelados sobre tal pela exposição em si.

Conclusão Partindo de uma pequena investigação sobre os chamados pesos de tear, abrimos caminho para uma discussão relacionada com o modo como os materiais são apresentados ao visitante – irá o visitante reflectir sobre eles e contribuir com os seus conhecimentos, ou irá ele somente absorver o que lhe é mostrado? A organização expositiva e a legendagem são elementos que, dependendo de como são trabalhados, irão transmitir determinadas mensagens. Neste caso, os pesos de tear são um conjunto muito variado de materiais organizados segundo vários raciocínios e relações que não surgem naturalmente. Por isso, a própria apresentação como somente "pesos de tear" não reflecte a flexibilidade contextual que muitas vezes é desconhecida dos visitantes, sendo o mesmo aplicável a outros materiais arqueológicos. Conclui-se com a sugestão de que de se deve explorar esta vertente interpretativa dos materiais e que se criem mais diálogos com o público, não se apresentando os objectos como totalmente conhecidos, mas questionando e sugerindo, ao mesmo tempo que se convidam os visitantes a participar.

Este poster surgiu na sequência dos conhecimentos adquiridos ao longo do estudo decorrente para a elaboração de uma tese de Mestrado em Arqueologia

Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola

Alice Semedo e Elisa Noronha Nascimento (coord.)

volume 2

Título
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola

Coordenação editorial
Alice Semedo
Elisa Noronha Nascimento

Editor
Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Departamento de Ciências e Técnicas do Património

Edição: Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Biblioteca Digital

Local de edição: Porto

Ano: 2010

ISBN: 978-972-8932-61-9

Volume: 2

Concepção e arranjo gráfico
José Antonio Lacerda

Imagem da capa
Programa do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola / R2 Design

I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola

I Seminario de Investigación en Museología de los Países de Habla Portuguesa y Española

Local de realização / Lugar de realización
Fundação Dr. Antonio Cupertino de Miranda, Porto

Data
12 a 14 de Outubro de 2009 / 12 - 14 de octubre de 2009

Comissão científica / Comisión científica
Alice Duarte
Alice Semedo
Ana Maria Rodrigues Monteiro de Sousa
Armando Coelho Ferreira da Silva
Carlos Alberto Esteves Guimarães
João Miguel Trancoso Vaz Teixeira Lopes
José Roberto Tinoco Cavalheiro
Lúcia Almeida Matos
Margarida Louro Felgueiras
Natália Azevedo

Colaboradores / Colaboradores
Ana Luísa Brilhante
António Perestrelo de Matos
Célia Dulce Godinho Machado
Eny Lacerda Ribeiro
Filipa Barbosa Pereira Leite
Gilson Semedo Fernandes
Liliana Teles da Silva Henriques Aguiar
Luz María Gilabert González
Mariana Teixeira
Marta Raquel Fontoura Miranda

Responsáveis operacionais e contactos / Responsables operativos y contactos
Alice Semedo e Sandra Carneiro
Departamento de Ciências e Técnicas do Património – FLUP
Via Panorâmica, s/n, 4150 – 564 Porto, Portugal
Tel. +351 22 607 7172 Fax: +351 22 607 7181
E-mail: dctp@letras.up.pt
http://www.letras.up.pt/dctp

Cláudia Moreira
Gabinete de Eventos, Comunicação e Imagem
Via Panorâmica, s/n, 4150 – 564 Porto, Portugal
Tel.: +351 226 077 123/05 Fax.: +351 226 077 173
E-mail: geci@letras.up.pt

Apoios

Sumário / Índice

Museus, Espaço e Comunicação / Museos, Espacio y Comunicación

Museus e Curadoria / Museos y Comisariato/ Posters

Museus, Gestão e Empreendedorismo / Museos, Gestión y Emprendedorismo / Posters

Museus, Espaço e Comunicação / Museos, Espacio y Comunicación

Ana Delicado, Alcina Cortez, Filipa Vala, Maria do Mar Gago e Pedro Casaleiro

Ana Delicado: *Doutorada em sociologia pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, é actualmente Investigadora Auxiliar na mesma instituição. Trabalha principalmente na área dos estudos sociais da ciência. Desenvolveu investigação sobre organizações não governamentais e voluntariado, riscos ambientais, museus de ciência e cultura científica, o uso da internet pelas crianças, a mobilidade internacional dos cientistas, associações científicas. Autora de vários artigos nacionais e internacionais e do livro "A musealização da ciência em Portugal (Lisboa, FCT/F.C. Gulbenkian, 2009).* ***Alcina Cortez:*** *trabalha há 8 no Serviço de Ciência da Fundação Calouste Gulbenkian, dedicando-se à concepção e produção de exposições há 12 anos. A forma como encara a gestão das actividades culturais assenta na ideia de que estas acrescentam valor ao capital cultural dos indivíduos conduzindo à promoção da cidadania, ao desenvolvimento da competitividade das cidades e à construção de economias baseadas no conhecimento. Tem, pois, como preocupação fundamental assegurar a qualidade de cada exposição ao nível das várias disciplinas que nela intervêm. Nesta sequência, desenvolve simultaneamente um projecto de doutoramento que visa encontrar formas de redigir textos para exposições que, em conjunto com os objectos, possam levar o visitante a "ver" o que cada exposição se propõe contar.* ***Pedro Casaleiro:*** *tem um PhD em Museum studies, da Universidade de Leicester no Reino Unido, é membro da Direcção do Museu da Ciência da Universidade de Coimbra e Professor convidado de Museologia na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Desenvolve investigação na área dos museus em comunicação de ciência, interpretação, desenvolvimento de exposições e novos conceitos de museus.*

COMUNICAR CIÊNCIA NUMA EXPOSIÇÃO: UMA AVALIAÇÃO EXPLORATÓRIA DE A EVOLUÇÃO DE DARWIN ATRAVÉS DE PMM

Ana Delicado, Alcina Cortez, Filipa Vala, Maria do Mar Gago e Pedro Casaleiro

Resumo

Esta comunicação visa apresentar alguns resultados de um trabalho, que está ainda em curso, que consistiu na análise sumativa de uma exposição de ciência. No âmbito da exposição "A Evolução de Darwin" (Fundação Calouste Gulbenkian, Fevereiro a Maio de 2009) foi desenvolvida uma avaliação sumativa por meio de um conjunto de diferentes técnicas, entre as quais a de *Personal Meaning Mapping* – PMM. Aplicado a uma amostra de visitantes adultos e de jovens em visitas escolares, tendo por base as palavras "Darwin" e "Evolução", pretendeu-se aferir a forma como a experiência da visita à exposição exerceu um efeito transformador sobre os conhecimentos e as representações destes temas. Através da análise dos conceitos e dos temas expressos pelos visitantes antes e depois da visita, é possível apreender não só os conhecimentos adquiridos, consolidados ou alterados pelos visitantes, mas também os elementos de maior impacto da exposição. Assim, entre outros objectivos, esta actividade, de carácter eminentemente exploratório, tem por finalidade tirar ilações sobre a eficácia comunicacional desta exposição.

Palavras-chave: Exposições de Ciência, Avaliação Sumativa, Aprendizagem, Personal Meaning Mapping, Evolução, Darwin

Abstract

This presentation aims to show some results of an ongoing study of summative evaluation of a science exhibition. The exhibition “Darwin’s Evolution” (Fundação Calouste Gulbenkian, February to march 2009) was subjected to a summative evaluation, consisting of a set of different techniques, among which Personal Meaning Mapping – PMM. A sample of students and adult visitors was asked to draw their PMMs based on the words “Darwin” and “Evolution”, with the purpose of measuring how the experience of visiting the exhibition had transformed their knowledge and representations on the matter. By analyzing concepts and issues used by the visitors, we aim to elicit not only the acquired or transformed knowledge, but also which elements of the exhibition had a greater impact. Thus, this exploratory activity intends to also draw conclusions regarding the communication efficacy of the exhibition.

Keywords: Science Exhibition, Summative Evaluation, Knowledge, Personal Meaning Mapping, Evolution, Darwin

Introdução

Os museus e as exposições de ciência desempenham um papel importante na divulgação e na comunicação de ciência. A par da escola, procuram proporcionar uma aprendizagem não formal das ciências, mediante a combinação articulada e atraente de dispositivos vários, como textos, imagens, demonstrações, mecanismos interactivos e multimédia.

Davallon (2003) define como objectivos das exposições de ciência informar, transmitir um saber, fazer compreender. A experiência de visita é cognitiva, emocional e social, pelo que as exposições de ciência não podem funcionar segundo o princípio de transmissão de informação de um emissor para um receptor nem reproduzir a aprendizagem escolar, antes procuram sensibilizar para assuntos científicos e apresentar reflexões sobre a ciência.

Também Bloom (1998) salienta as especificidades da aprendizagem obtida num museu de ciência

> O que é único na educação em contexto museal? Um museu proporciona experiência directa, pessoal, de um para um, a oportunidade de experimentar objectos reais. Mesmo nesta Era da Informação, de saturação mediática, não há substituto para o poder da realidade. A visita a um museu é auto-estruturada. Não há padrões de performance. Ninguém pode reprovar numa visita a um museu. Os nossos visitantes são livres de explorar sem medo de falhanço; regressar uma e outra vez a algo que lhes interessa. Eu acredito que o museu é um lugar de aprendizagem. É um lugar especial, onde as pessoas podem seguir os seus próprios interesses; passear até encontrar algo que lhes inspira uma atenção mais focada e talvez acender uma centelha que dura a vida toda.
>
> (Bloom 1998: 18)

Apesar do acentuado crescimento das exposições de carácter científico em Portugal nos últimos anos (Delicado 2009), há pouca investigação desenvolvida sobre a sua eficácia, ou seja, até que ponto as suas mensagens são captadas e interpretadas pelo público visitante, traduzindo-se num efectivo acréscimo de conhecimento. Neste contexto, a aplicação de *Personal Meaning Mapping* em Portugal é pioneira, tanto quanto foi possível apurar.

O presente trabalho visa portanto, não só reportar os resultados obtidos com este método de análise, como também discutir a aplicação, vantagens e desvantagens desta metodologia.

A exposição

A exposição em análise nesta comunicação intitula-se “A Evolução de Darwin” e esteve aberta ao público entre 12 de Fevereiro e 24 de Maio de 2009, na Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, tendo posteriormente seguido para o Museo Nacional de Ciências Naturales, em Madrid. A exposição surgiu na sequência de uma linha de acção da Fundação Calouste Gulbenkian, que consiste na montagem de grandes exposições sobre ciência, de que são exemplo “Potências de Dez” (2002) e “À luz de Einstein” (2005). Deste modo, decidiu o Serviço de Ciência organizar “A Evolução de Darwin”, no âmbito das comemorações do segundo centenário do nascimento de Darwin e dos 150 anos da publicação da obra *A Origem das Espécies*. A sua concepção esteve a cargo de uma equipa nacional liderada pelo biólogo José Feijó.

A exposição integrou alguns núcleos da exposição “Darwin” organizada pelo American Museum of Natural History, assim como peças de variados museus nacionais e estrangeiros, incluindo animais vivos cedidos pelo Jardim Zoológico de Lisboa. Estava organizada segundo as seguintes secções principais: o contributo dos naturalistas setecentistas (Lineu, Buffon, Lamark, Cuvier, Hutton, etc.) para a ideia de evolução, o período inicial da vida de Darwin, a sua viagem no *Beagle*, as principais observações sobre a diversidade biológica e geológica da América do Sul, o regresso a Inglaterra e a formulação da teoria da evolução por selecção natural, a vida familiar, a publicação do livro *A origem das espécies* e de outras obras, a fase pós-Darwin, com a incorporação da genética na teoria evolutiva e, por fim, a evolução do Homem e a noção de escalas de tempo (tempo universal, tempo geológico, tempo evolutivo).

A história do desenvolvimento do conceito de “Evolução” de Darwin foi ilustrada com diversos elementos expositivos (espécimes naturais vivos e conservados, modelos, mapas, cartas, documentos, livros, pequenos filmes, dispositivos interactivos, fotografias, gravuras de ilustração científica), alguns de grande impacto visual, como a entrada em forma de proa de barco, a reconstituição de um gabinete de curiosidades do século XVIII, uma reconstituição científica do jovem Darwin à escala 1:1, uma réplica de um fóssil de gliptodonte e uma escada em caracol que reconstituía a estrutura da molécula de ADN.

A par da exposição, foram promovidos dois ciclos de conferências (um nacional e um internacional) e editadas diversas publicações. Para o público escolar foi concebido um pacote (contendo uma biografia sobre Darwin, um livro ilustrado sobre evolução, um Guia para Professores e um convite do Instituto Gulbenkian de Ciência para a realização de uma experiência), enviado para todos os professores

Ana Delicado, Alcina Cortez, Filipa Vala, Maria do Mar Gago e Pedro Casaleiro
COMUNICAR CIÊNCIA NUMA EXPOSIÇÃO: UMA AVALIAÇÃO EXPLORATÓRIA DE A EVOLUÇÃO DE DARWIN ATRAVÉS DE PMM
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 8-18

que marcaram visitas guiadas à exposição ou para aqueles que o solicitaram directamente. Foi ainda realizado um concurso intitulado "Darwin regressa às Galápagos" dirigido a alunos e professores do 3º ciclo e do secundário.
Em três meses e meio, esta exposição recebeu cerca de 161 mil visitantes.
Já após a abertura da exposição, foi decidido proceder a um estudo de avaliação sumativa da exposição. A equipa responsável por este estudo inclui elementos do Serviço de Ciência e da equipa científica da exposição, bem como dois consultores externos. Para este fim, foram identificados dois tipos principais de visitantes (público em geral e público escolar) e concebidos vários instrumentos de pesquisa empírica, de forma a recolher as percepções e as opiniões sobre a exposição.
Foram aplicados três inquéritos por questionário: o primeiro consistiu num inquérito de caracterização do público em geral, aplicado antes da visita (entre 3 de Abril e 3 de Maio, com um total de 1146 respostas); o segundo, também dirigido ao público em geral, tratou dos conteúdos museológicos e foi aplicado após a visita (no início de Maio, com um total de 301 respostas); o terceiro, colocado *online*, foi divulgado via email para os professores que tinham marcado visitas guiadas à exposição ou solicitado o pacote-escola (realizado entre 4 de Junho e 5 de Agosto, com um total de 199 respostas).
A par da utilização do meio mais convencional nas avaliações sumativas, o inquérito por questionário, foi ainda decidido aplicar um instrumento mais qualitativo, o *Personal Meaning Mapping*, seguido de uma entrevista, a visitantes do público em geral e a duas turmas escolares, do 9.º e do12.º ano (curso de ciências e tecnologias).

Personal Meaning Mapping

Personal Meaning Mapping (PMM) é uma técnica desenvolvida por John Falk e a sua equipa do Institute for Learning Innovation, que visa avaliar os efeitos sobre a aprendizagem de uma determinada experiência, geralmente uma visita a uma exposição ou a um museu.

> O PMM foi desenhado para medir como uma experiência de aprendizagem específica afecta de forma única a compreensão e a construção de sentido de cada indivíduo. Não presume que todos os sujeitos de aprendizagem entrem com conhecimento ou experiência comparáveis nem requer que um indivíduo produza uma resposta "certa" específica de forma a demonstrar aprendizagem. A avaliação por PMM presume que as experiências de aprendizagem por livre escolha tenham por norma, e não excepcionalmente, um efeito na estrutura subjacente da compreensão de um indivíduo. Porém, o que um indivíduo pode aprender exactamente em consequência de uma experiência de aprendizagem específica varia consideravelmente em função dos indivíduos e do contexto sociocultural e físico da experiência
>
> (Adams, Falk e Dierking 2003: 15)

Ao contrário de técnicas mais convencionais (como, por exemplo, os inquéritos à cultura científica – Ávila e Castro 2002), que pressupõem uma concepção unívoca e aproblemática de conhecimento e de "verdade" científica, em que os indivíduos são avaliados pelas respostas "certas" e "erradas", esta metodologia baseia-se numa perspectiva construtivista de que "o visitante é um participante activo na construção da sua compreensão de uma exposição, baseada nas suas próprias experiências" (Bowker e Jasper 2007: 138).
Tem sido frequentemente utilizada na avaliação de exposições, tanto de cariz artístico (Boyd 2007, Stylianou-Lambert 2009), como científico (Bowker e Jasper 2007, Falk e Storksdieck 2005), de várias formas e com diferentes objectivos[1].
Esta técnica permite vários procedimentos de análise de dados: a apreciação qualitativa do PMM individual, a identificação de padrões em conjuntos de PMM, a avaliação das alterações provocadas pela experiência, através da comparação entre o PMM inicial e final (vocabulário, categorias conceptuais, concepção de conjunto do tema, expressão emocional), a codificação e o tratamento estatístico (Adams, Falk e Dierking 2003: 17). Falk e Storksdieck (2005) propõem aferir a mudança da conceptualização dos indivíduos em quatro dimensões: extensão (número de palavras utilizadas), alcance (número de categorias conceptuais), profundidade (grau de compreensão em cada categoria) e domínio (compreensão global).
No caso dos PMM aplicados a turmas escolares, o procedimento foi o seguinte: antes da visita guiada à exposição, as turmas foram encaminhadas para uma sala nas instalações da F.C.G., onde foram distribuídas folhas de papel com duas palavras no centro da página - "Darwin" e "Evolução" - e um questionário sumário no verso (idade, concelho de residência, qualificação e profissão dos pais). Foi-lhes pedido que escrevessem na folha, a azul, em redor das duas palavras-chave, todas as ideias que lhes ocorressem a partir destas. No final do exercício, três monitoras recolheram as folhas e fizeram algumas perguntas aos alunos sobre o que haviam escrito anotando a vermelho as suas explicações. Pretende-se assim "permitir aos indivíduos que articulem e negoceiem as suas percepções e compreensões e de forma a fornecer compreensões mais específicas do seu próprio quadro de referência cognitivo" (Adams, Falk e Dierking 2003: 16). Após a visita à exposição, os alunos foram novamente convidados a entrar na sala, os PMM foram entregues aos alunos tendo-lhes sido pedido que alterassem ou acrescentassem, a cor preta, o que quisessem. No final, as monitoras efectuaram novas perguntas anotando as suas respostas a verde. Foram assim obtidos 19 PMM de alunos do 9º ano e 13 de

1 *A título de exemplo, no caso descrito por Graham (2001) apenas foi efectuada a aplicação de PMM antes da visita à exposição.*

alunos do 12º ano (nem todos completos com anotações das monitoras).
No caso dos PMM aplicados ao público em geral, o procedimento foi semelhante ao seguido para o público escolar tendo a sua aplicação sido individual, e não em grupo. O visitante foi convidado a participar por uma monitora que lhe entregou uma folha de papel com uma palavra-chave no centro – para o público geral optou-se por utilizar uma só palavra-chave em cada PMM, "Darwin" ou "Evolução" - bem como um breve questionário no verso (sexo, idade, nível de escolaridade, situação profissional, concelho de residência) No final da visita, no hall de saída, a mesma monitora devolvia a folha ao visitante, pedindo-lhe para registar as alterações que entendesse. Foram assim aplicados 15 PMM para a palavra "Darwin" e 15 PMM para a palavra "Evolução", ainda que nem todos estejam completos (alguns visitantes recusaram colaborar na segunda parte do exercício).

Uma primeira análise exploratória dos PMM

A análise dos PMM obtidos neste estudo de avaliação sumativa está ainda numa fase exploratória[2].
Numa primeira apreciação, verifica-se que esta técnica, tal como seria de esperar, gera grande variabilidade de resultados. A adesão dos visitantes a esta técnica varia não só segundo as suas disposições pessoais, mas também segundo o contexto da sua aplicação. Por exemplo, os PMM realizados por estudantes, num cenário semelhante a uma sala de aula (ex. Fig. 1, 2 e 3), tendem a ser bastante mais preenchidos e detalhados do que os PMM aplicados ao público em geral, nos hall de entrada e saída da exposição (Fig. 4).
Por outro lado, os PMM preenchidos por alunos do 12º ano (Fig. 3), que já abordaram detalhadamente a teoria da evolução nas aulas, tendem a ser bastante mais complexos e pormenorizados do que os dos alunos do 9º ano (Fig. 2) (diferenças que ultrapassam a questão da sofisticação do vocabulário associada à idade). O mesmo tipo de diferenças poderá ser encontrado entre os PMM preenchidos por um licenciado em Biologia e por um visitante com outras qualificações (Fig. 4).

Por outro lado, ainda, de acordo com o princípio subjacente a esta técnica, mesmo em circunstâncias idênticas (Fig. 1 e 2), os níveis de conhecimento prévio (e/ou de adesão ao exercício) são bastante variáveis.

2 *A análise dos PMM aplicados ao público em geral conta com a colaboração de Inês Meirinho, mestranda em museologia.*

Da análise mais sistemática dos PMM obtidos, prevemos obter dados sobre:

- que elementos da exposição são mais salientes (veja-se, por exemplo, como o nome do barco da viagem de Darwin, *Beagle*, é acrescentado após a visita nas Fig. 1, 2 e 4);
- que temas são mais ou menos frequentes nas concepções prévias sobre Darwin e Evolução e que novos temas surgem após a visita à exposição;
- qual o grau de mudança proporcionado pela visita (aquisição de novos conhecimentos, reformulação ou consolidação de conhecimentos já detidos).

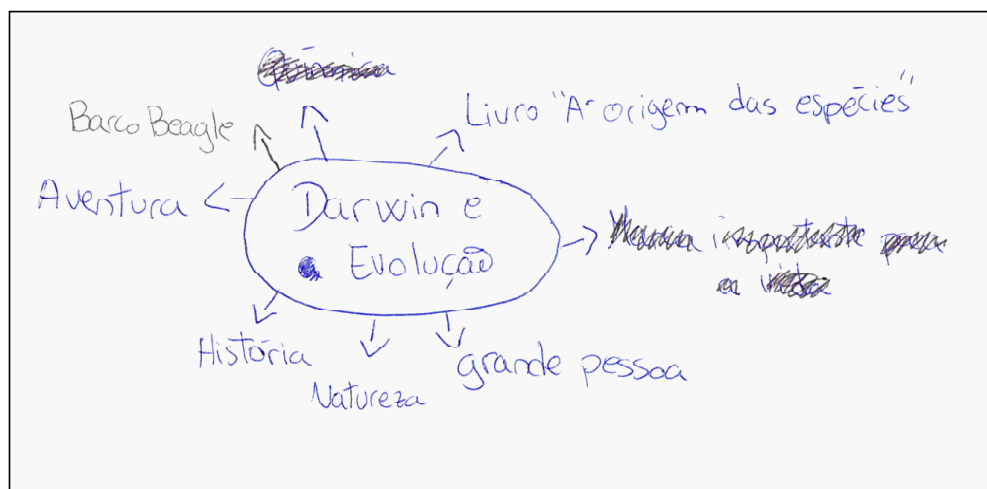



Fig. 1 – PMM de um aluno do 9º ano

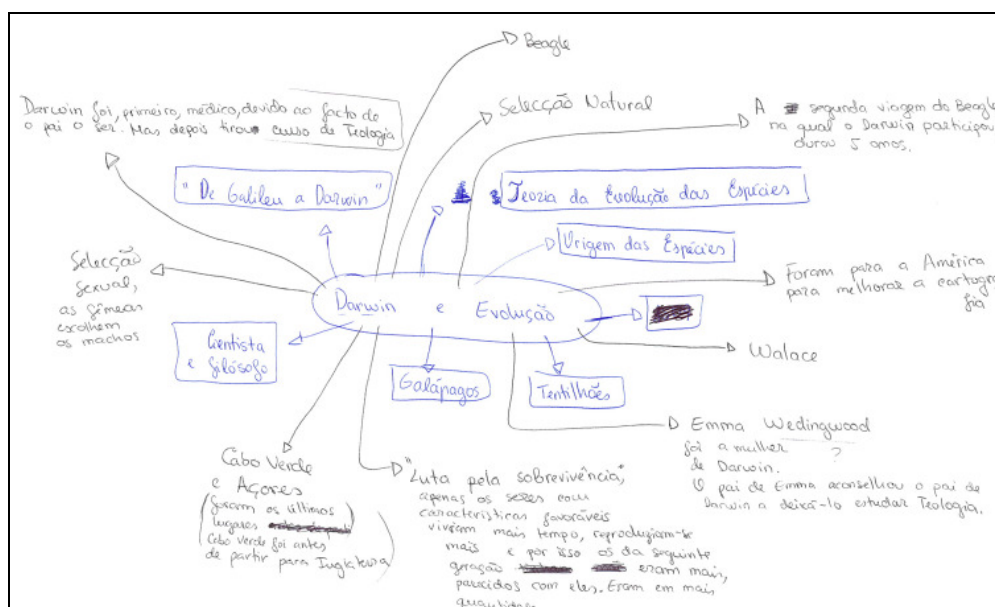



Fig. 2 – PMM de um aluno do 9º ano

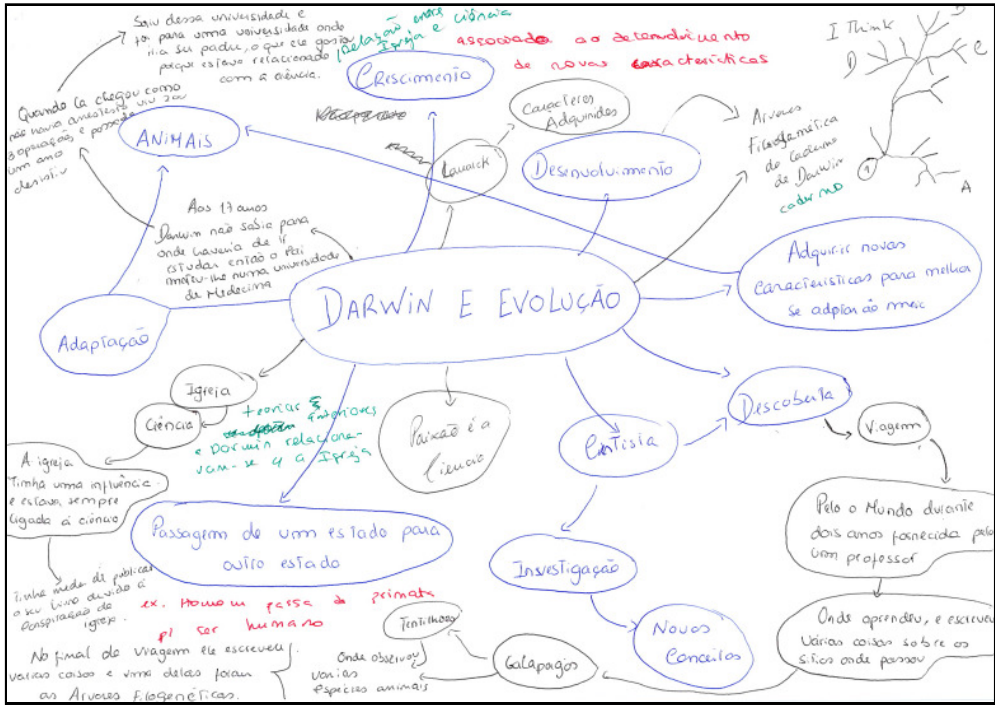



Fig. 3 – PMM de um aluno do 12º ano

Fig. 4 – PMM de um visitante de 47 anos, advogado

Referências

Adams, Marianna, Falk, John e Dierking, Lynn (2003), "Things change: museums, learning and research", in M. Xanthoudaki, L. Tickle, V. Sekules (eds.), *Researching Visual Arts Education in Museums and Galleries: An International Reader*, Berlin: Springer, pp. 15-31.

Ávila, Patrícia e Paula Castro (2002), "Compreender a ciência: o inquérito à cultura científica dos portugueses" in M. E. Gonçalves (org.), Os *Portugueses e a Ciência*, Lisboa: Dom Quixote, pp. 287-320.

Bloom, Joel (1998), "Science and technology museums face the future", in *Museums and the public understanding of science*, ed. J. Durant, London: Science Museum, pp. 15-22.

Bowker, Rob e Jasper, Andy (2007) "Don't forget your leech socks'! Children's learning during an Eden Education Officer's workshop", *Research in Science & Technological Education*, 25 (1), pp.135-150

Boyd, Nicky (2007), *Black British Style Exhibition Tour: summative evaluation report,* http://www.vam.ac.uk/files/file_upload/43281_file.pdf (acedido em 10 de Novembro 2009).

Davallon, Jean (2003), "Les musées de sciences et leurs publics, entre communication et médiation", in B. Pellegrin (ed.), *Sciences au musée. Sciences nomades*, Genebra: Georg Éditeur, pp. 183-198.

Delicado, Ana (2009), *A musealização da ciência em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FCT.

Falk, John e Storksdieck, Martin (2005) "Using the Contextual Model of Learning to Understand Visitor Learning from a Science Center Exhibition", *Science Education* 89, pp.744– 778.

Graham, Jo (2001), *Visitor views on architecture and potential architecture exhibitions at the V & A*, http://www.vam.ac.uk/files/file_upload/17159_file.pdf (acedido em 10 de Novembro 2009).

Stylianou-Lambert, Theopisti (2009) "Perceiving the art museum", *Museum Management and Curatorship*, 24 (2), pp. 139-158.

Analía Fernanda Gómez

Egresa como Arquitecta en 1988 de la FAU-UNLP, Argentina. Doctorando de la FCE-UNSa, con el tema: "Evaluación higrotérmica (ht) de reservas de bienes culturales y archivos en climas templados cálidos húmedos y su caracterización ambiental. Utilización del diseño ambientalmente consciente (DAC) para moderar la variabilidad ht en dichos recintos". Investigador Científico del CONICET desde 1999, actualmente Investigador Adjunto. Docencia de grado desde 1988 en FAU-UNLP, desde 2008 Profesora Titular Ordinaria, Cátedra de Instalaciones. En Posgrado, dictado Cursos y Seminarios sobre aspectos bio-ambientales, energéticos, normativos, diseño sustentable, condiciones ambientales en museos y archivos. Desde 1985 vasta actividad en investigación científica, integrando equipos en las especialidades bioambiental, conservación de energía y climática, diseño ambientalmente consciente, volcado a los edificios de interés cultural como museos, archivos, bibliotecas. Desde 2005 dirige el Grupo Formación en Nodos Cultura - GruFoNC -, que se incorpora a partir del 2009 al Laboratorio de Arquitectura y Hábitat Sustentable, LAyHS-FAU-UNLP.

UNA APROXIMACIÓN AL DISEÑO AMBIENTALMENTE CONSCIENTE EN ESPACIOS DE GUARDA. ESTUDIO DE CASOS

Analía Fernanda Gómez

Resumen

La posibilidad de climatización no mecánica en instituciones, que guardan bienes de interés histórico y cultural, debe ser un parámetro a tener en cuenta en las adaptaciones u obras nuevas a realizar.

En la mayoría de las intervenciones se plantean costosos proyectos de climatización que se van desvaneciendo en la vida útil por el alto costo de mantenimiento, acompañando a este desvanecimiento la pérdida de bienes.

Del trabajo continuo de análisis ambientales en una decena de museos, tomando al edificio como el principal contenedor, ha posibilitado estudiar las circunstancias climáticas (interiores y exteriores) para poder aplicar en nuevas intervenciones pautas de Diseño Ambientalmente Consciente (DAC).

En este trabajo se analizarán los casos de estudio de proyectos para edificios existentes, en los cuales se han planteado pautas de DAC y los conceptos básicos de la Conservación Preventiva, se han volcando en estos proyectos el resultado de las investigaciones desarrolladas en la última década.

Palabras Claves: Condiciones Ambientales, Diseño Ambientalmente Consciente, Conservación Preventiva

Abstract

The possibility of air conditioning non mechanics in institutions that keep goods of historical and cultural interest, should be a parameter to keep in mind in the adaptations or new buildings to carry out.

Most of the interventions they think about expensive air conditioning projects that go disappearing in the useful life for the high maintenance cost, accompanying to this dissipation the loss of goods.

Of the continuous work of environmental analysis in a dozen of museums, taking to the building like the main container, it has facilitated to study the climatic circumstances (interiors and external) to be able to apply in new interventions rules of Environmentally Conscious Design (ECD).

In this work the cases of study of projects will be analyzed for existent buildings, in which have thought about rules of ECD and the basic concepts of the Preventive Conservation, they have overturning in these projects the result of the investigations developed in the last decade.

Keywords: Environmental Conditions, Environmentally Conscious Design, Preventive Conservation

Introducción

El trabajo de investigación base de estas intervenciones ha sido posible gracias al análisis de bases de datos meteorológicas, estudio climático a partir de la regionalización bioambiental de la República Argentina, cruzando estos datos con los de condiciones en los que se deben encontrar los bienes a guardar.
Este cúmulo de información se ha volcado en el desarrollo de nomogramas bioambientales y nomogramas según material constitutivo de la colección, para la conservación de bienes de interés histórico y artístico.

Materiales y métodos

Tratamiento de los datos meteorológicos: Se elaboró una base de datos reducida con los datos provenientes del SMN[1] y base de datos de la CNIE[2]. Como esta información solo contenía la HR media, correspondiente a la temperatura media mensual, así se determinaron las humedades correspondientes a las temperaturas mínimas y máximas, considerando constante la humedad absoluta y con la utilización de un diagrama psicrométrico. Quedaron así conformados los datos para volcar en los diagramas.
En la Figura 1 podemos observar el resumen del análisis de los valores anuales de temperatura y humedad relativa para todas las zonas bioambientales (IRAM 11603) y valores límites según materiales de la colección (UNI 10829) para cuatro localidades de la Provincia de Buenos Aires.

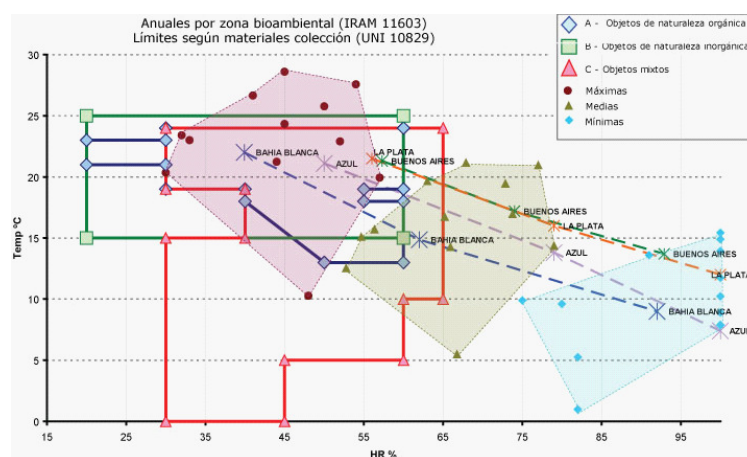



Figura 1: Resumen de análisis de valores anuales de T y HR

1 *Servicio Meteorológico Nacional. www.smn.gov.ar*

2 *Comisión Nacional de Investigaciones Espaciales*

Modelo ambiental: Para el proceso de medición y evaluación de los espacios se ha requerido de varias fases y una frecuencia más intensa que en otras auditorias ambientales en las que se trabajó previamente.

En una primera etapa se procede al relevamiento de la totalidad del edificio y las situaciones particulares que se presentan y se realiza una evaluación a priori de los principales sectores en riesgo. Se observan modos de uso de los espacios y mobiliario de almacenaje, se releva el equipamiento de climatización y el sistema de iluminación natural y artificial, se observa el sistema de ventilación natural y se entrevista a los responsables del establecimiento y de la conservación de bienes para registrar opiniones y observaciones.

En una segunda etapa se planifica que se va a medir, para que y como, en función de las libertades y restricciones que impongan las características del edificio y del modo de exposición y tipos de bienes conservados. *Además la medición debe circunscribirse al instrumental disponible.*

Se ha venido utilizando para la realización de las mediciones el Protocolo que marca la Norma Italiana UNI 10829 del Ente Nazionale Italiano di Unificazione, dado que en nuestro país no se cuenta con normativa similar. Esta norma propone una metodología para la medición de las condiciones ambientales relacionadas con el comportamiento higrotérmico y de iluminación teniendo como centro la conservación de los bienes de interés históricos y artísticos. Suministra indicaciones relativas a la modalidad de elaboración y síntesis de los datos relevados para una valoración final del comportamiento del proceso de degradación.

Para esto se establece la ubicación del instrumental de medición de temperatura, humedad relativa e iluminación. Se han utilizado en las campañas de mediciones microadquisidores de datos HOBO de 3 y 4 parámetros en el interior del los establecimiento y un HOBO WaterProof en resguardo meteorológico en el exterior Figura 2. Con este instrumental se registran las variaciones de temperatura, humedad relativa e iluminación en períodos de siete días. De ser posible y de acuerdo al tratamiento a realizar, se toman datos en cuatro campañas anuales de mediciones, para poder corroborar las situaciones a las que se encuentran expuestas los bienes dadas las condiciones del edificio, relevando características formales y constructivas del mismo. Dejando establecido que siempre se trabaja en la relación: *edificio* <- *confort ambiental* -> *bien.*

Figura 2: HOBOS utilizados

Casos de estudio

Reserva del Museo de la Shoá:
Montevideo 919, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

El Museo del Holocausto –Shoá- es una institución creada en 1999, depende administrativamente de la Fundación Memoria del Holocausto. Su colección comprende aproximadamente unas 2.000 piezas, que narran la historia de la comunidad judía de la preguerra, durante la misma y la posguerra. La colección se ha ido acrecentando por medio de donaciones realizadas por sobrevivientes de la Shoá. La misma comprende pasaportes, billetes, cartas, fotografías y objetos relacionados con la religión judía y el cotidiano.

Figura 3: Museo del Holocausto

En Junio del 2001 se comenzó a desarrollar el Proyecto de Revalorización Ambiental del área de Guarda, Conservación y Biblioteca. Este proyecto incluyó no solo la parte edilicia, sino también todo lo referente a la conservación y guarda del acervo. A finales del 2001 se comenzó con la construcción que fue inaugurada en julio del 2002.
El proyecto se basó en la adecuación bioclimática del segundo piso del Edificio. Este edificio centenario presentaba graves problemas ocasionados por la falta de mantenimiento. Es así que se plantearon sistemas pasivos de acondicionamiento del aire.

La propuesta se planteó en dos niveles: a) a *nivel edilicio* se buscó lograr a través del diseño pasivo una adecuada climatización con parámetros no agresivos a los bienes y b) a *nivel conservación* realizar los acondicionamientos para la puesta en valor de la colección.
Se realizaron mediciones en el espacio para determinar los trabajos a realizar para llevar los parámetros a los estipulados para los bienes a conservar. Surgiendo así el proyecto de refuncionalización.
Se trato de llevar a cabo esta propuesta de adecuación bioambiental poniendo énfasis en la utilización de sistemas pasivos para llegar a los parámetros estipulados, con el uso de aislaciones, ventilación, iluminación natural.
Para la aplicación de esta propuesta edilicia, se diseñó un sistema denominado ***SISTEMA DEV (Doble Envolvente Ventilada).*** Figura 4.
Tiene como objetivo reducir la carga higrotérmica del local a fin de acondicionar el aire mediante técnicas pasivas, está compuesto de seis partes:

1. Piel interior
2. Espacio medianamente ventilado de baja emisividad en la cara interior
3. Forzador pasivo de ventilación de cámara de aire
4. Forzador pasivo para mejorar la ventilación del local
5. Mejorador de la calidad del aire interior
6. Envolvente exterior de alta emisividad y alta permeabilidad al vapor de agua

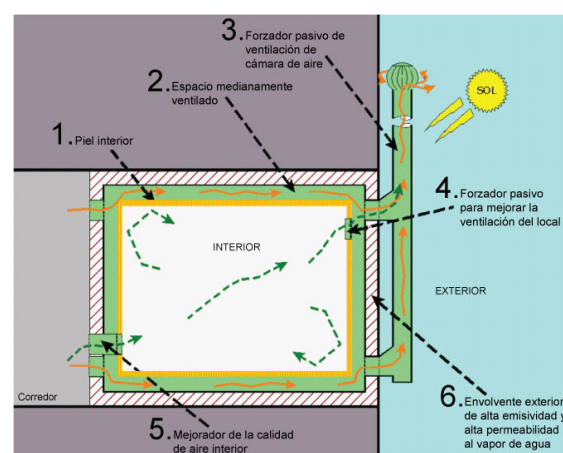



Figura 4: DEV – Doble Envolvente Ventilada

Esta propuesta fue construida, medida y monitoreada para poder corregir y/o regular las condiciones, tratándose de un sistema que no requería aporte mecánico y los beneficios del ahorro energético que una solución tradicional hubiera ocasionado.

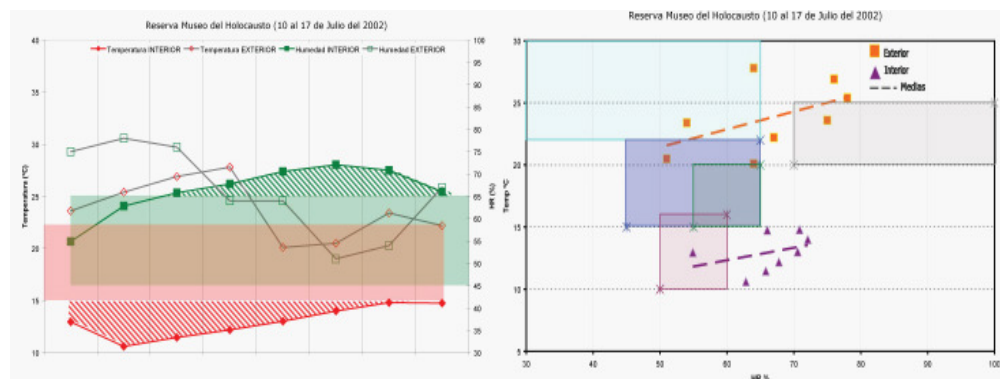



Figura 5: Mediciones anteriores a la intervención

Poder construir este espacio ha servido de demostración y verificación de que con sistemas pasivos podemos regular los parámetros.

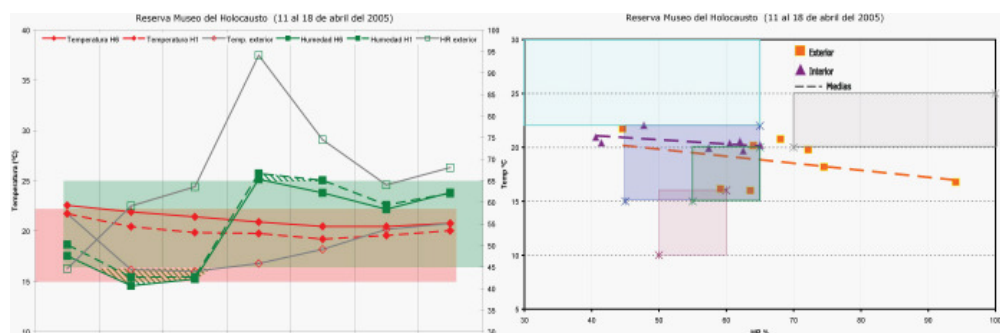



Figura 6: Mediciones posteriores a la intervención

***Reservas y Biblioteca del Museo de Instrumentos Musicales Dr. Emilio Azzarini*.**
Calle 45 Nº582 - La Plata, Buenos Aires.

Inaugurado el 9 de diciembre de 1985, es uno de los museos universitarios perteneciente a la Red de Museos de la UNLP. Posee una valiosa colección de instrumentos musicales, único en Argentina por sus características y temática, la base de su acervo está integrada por la colecciónddel Dr. Emilio Azzarini, prestigioso profesional de la ciudad de La Plata, que coleccionó a lo largo de su vida una amplia

e interesante variedad de partituras, manuscritos e instrumentos musicales. Legó su colección a la Universidad Nacional de La Plata, la misma fue donada por sus descendientes en 1963. Asimismo cuenta con una valiosa Biblioteca que reúne, entre otros, primeras ediciones que datan del siglo XVIII, manuscritos de Juan Pedro Esnaola, "Missa Solemnis" de Beethoven y el único ejemplar conocido del "Boletín musical" del impresor Ybarra que data del año 1837. También cuenta con una Fonoteca.

Figura 7: Museo Azzarini

A partir de un proyecto financiado por la Secretaría de Cultura de la Nación con la contraparte de la UNLP, se están llevando a cabo la puesta en valor de las salas de reserva.
Estas fueron monitoreadas y se obtuvieron los parámetros para plantear las intervenciones.
El parámetro a controlar, el de e mayor inconveniente en nuestra ciudad es la Humedad Relativa, para ello se realizaron ventilaciones continuas a las zonas de circulación a través de las carpinterías, reemplazando paneles de las puertas por rejillas. Se busca con esto una baja de aproximadamente 15 % en el tenor de humedad.
En la biblioteca, separada del edificio principal, se ha realizado el proyecto que se espera concretar el próximo año. Se ha aplicado el mismo sistema DEV que se utilizó en la Reserva del Holocausto, lo que nos garantizaría una baja importante en el grado de humedad.
Los resultados de las mediciones en el análisis de diagnóstico de las Reservas (Figuras 8 y 9); y de la Biblioteca (Figuras 10 y 11). Planta y corte de la Biblioteca en la Figura 12.

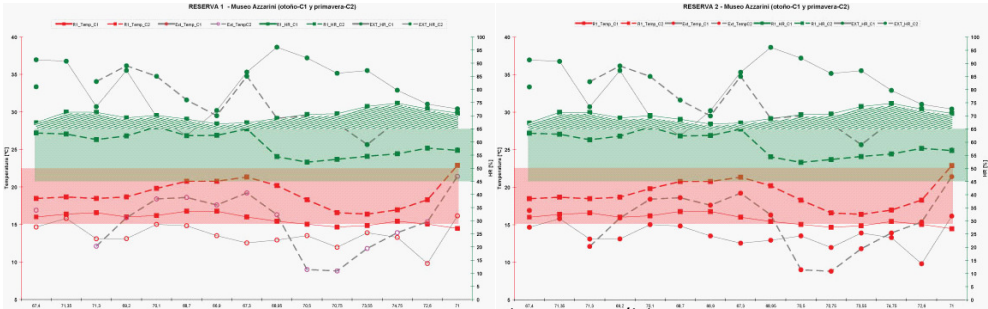



Figura 8: Medición Inicial Reserva 1

Figura 9: Medición Inicial Reserva 2

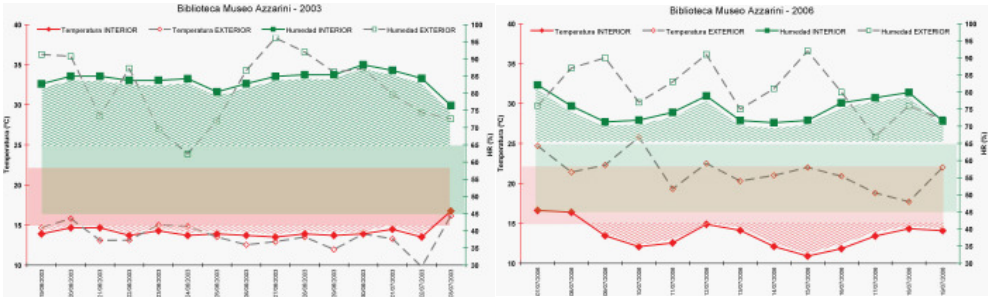



Figura 10: Medición Biblioteca (1º 2003)

Figura 11: Medición Biblioteca (2º 2006)

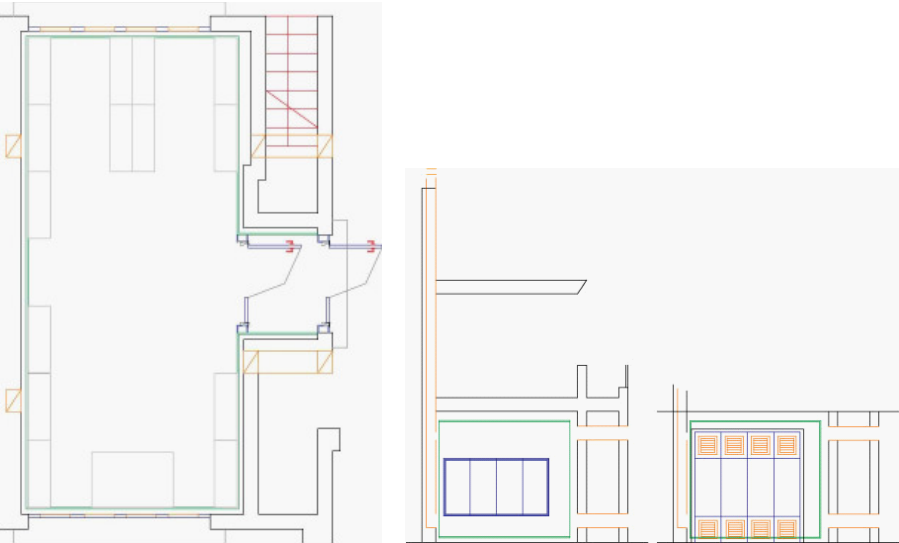



Figura 12: Planta y corte del Proyecto con Sistema de Doble Envolvente Ventilada para la Biblioteca

Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo - UNLP.

Calle 47 Nº162 - La Plata, Buenos Aires

La Facultad ha emprendido desde el 2004 una serie de refuncionalizaciones y nuevos edificios. Dentro del Plan de Obras se construyó una nueva Biblioteca. Esta posee un acervo bibliográfico de 7.027 títulos, 381 publicaciones periódicas, 9.975 diapositivas en porceso de digitalización, 13.600 artículos de publicaciones, 1.000 folletos, 100 Cd, 95 videos y 97 tesis de becarios.

Figura 13: Biblioteca FAU

A su vez la Biblioteca de la FAU forma parte de la Red Arquisur (bibliotecas del MERCOSUR) entre otras y tiene acceso a diferentes bases de datos.

El 1º de marzo del 2007, una precipitación extrema anego el depósito y unido a que se estaban terminando obras dentro del edificio, produjo que el subsuelo de la biblioteca, donde se encuentra el depósito de préstamos, se inundara hasta 15 cm. a pesar de lo denodado del personal para poder controlar el episodio fortuito, el agua ingresó y dejó su huella.

A las pocas hora el incidente estaba controlado, el agua se había retirado manualmente, pero el daño oculto quedaba. Es así que a los pocos días se notó en algunos ejemplares la aparición de moho. En este sentido se realizaron toma de muestras las cuales en una sola de las 5 mostró la especie Penillium Spp. Preventivamente se decidió la limpieza de toda la colección correspondiente a los libros de préstamo y se realizó vigilancia diaria en los otros niveles, donde no aparecieron problemas.

Ante esta circunstancia se procedió a realizar mediciones y tratar de paliar lo mas rápido posible el daño que ya había comenzado.
La determinación de parámetros de temperatura, humedad relativa e iluminación, resultan fundamentales para evaluar la calidad del medio ambiente de este recinto. El edificio consta de tres plantas: subsuelo (depósito de libros de préstamo), entrepiso (administración y colecciones especiales) y 1º piso (sala de lectura, revistas y libros de consulta). El entrepiso y subsuelo con una superficie de 87 m² cada piso y la sala de lectura con 128 m². Figuras 14 y 15.

Figura 14: Vista exterior

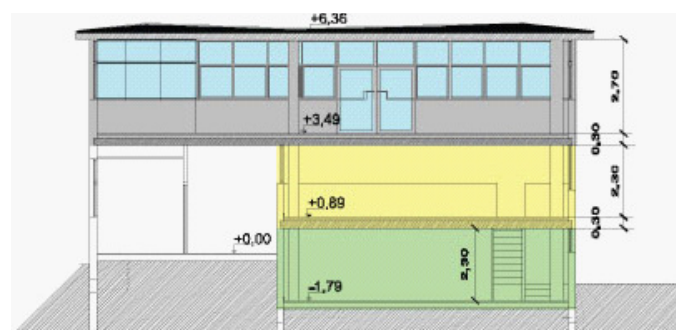



Figura 15: Corte del edificio

Para el monitoreo inicial se colocaron cinco adquisidores en el subsuelo y seis en el entrepiso. Este se realizó entre los días 18 y 24 de abril del 2007, permitiendo control para la adopción de medidas. Figuras 16 a 19.

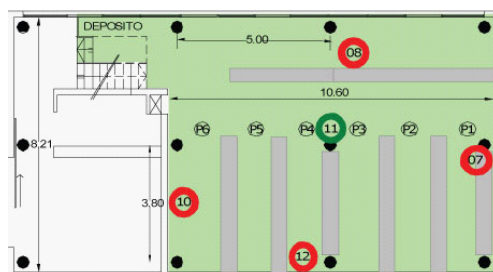



Figura 16: Ubicación DataLoggers en Subsuelo

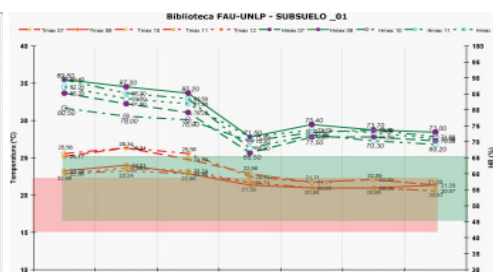



Figura 17: Primeras mediciones subsuelo

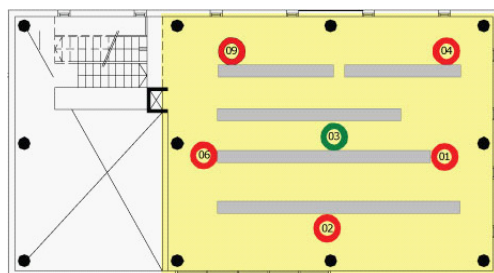



Figura 18: Ubicación DataLoggers en entrepiso

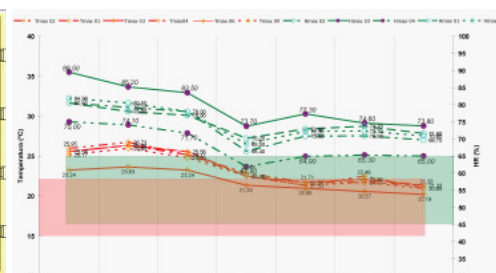



Figura 19: Primeras mediciones entrepiso

La primer intervención consistió en retirar dos paños fijos vidriados que dan al corredor central a nivel de entrepiso y la colocación de ventilaciones (rejas con registro del tipo AA de 20 x 40 cm) hacia el pasillo el muro en subsuelo. Figura 20. Con las ventilaciones realizadas en los dos niveles analizados, se consiguió reducir al 76% el tenor de HR pero sin alcanzar lo recomendable (50%).

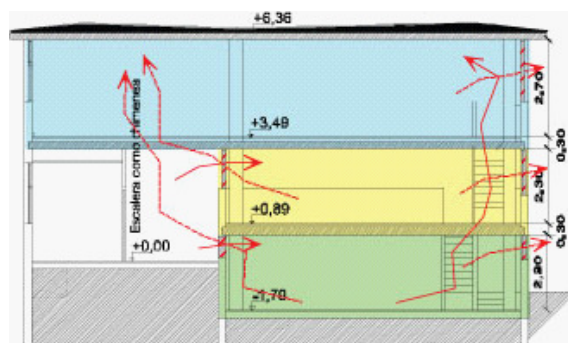



Figura 20: Esquema de ventilaciones

Como las medidas “pasivas” no permitieron restaurar la condición de equilibrio, se colocó un deshumidificador en el subsuelo. Con el fin de poder continuar bajando y estabilizar el tenor de humedad a valores aceptables, para la conservación del papel. La condición de la estabilización se observa en la Figura 21.

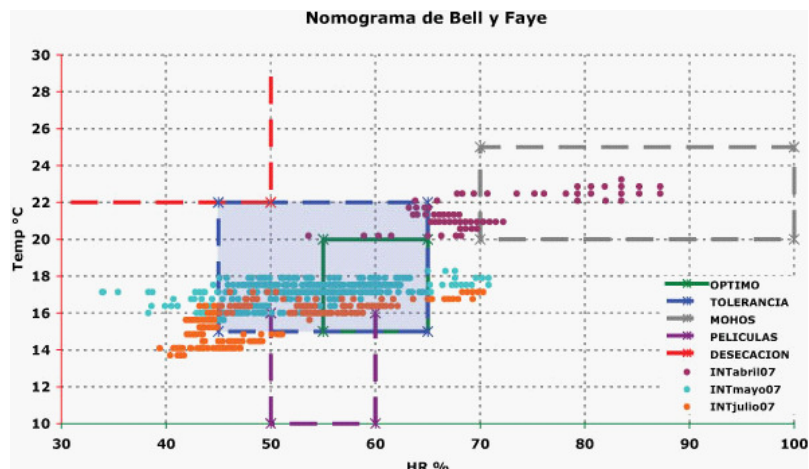



Figura 21: Evaluación de la mediciones

Conclusiones

A partir de los resultados obtenidos, vemos que las medidas de diseño pasivo pueden equilibrar el comportamiento a valores admisibles. Un deshumidificador electrónico de costo inicial moderado y bajo costo de funcionamiento es suficiente para alcanzar condiciones ideales para los edificios analizados, en climas con alto nivel de humedad como donde se han realizado y propuesto las intervenciones.
Creemos que vamos por buen camino y que nuestras porpuestas han comenzado a ser analizadas como soluciones alternativas a las tradicionales. Esto se nota en la solicitud de diferentes instituciones de poder realizar este tipo de intervenciones y pensar un poco mas allá.
Mucho se habla del Cambio Climático, mientras notamos que nuestro clima templado va cambiando a paso sostenido. Comienza a hacerse notoria la separación en estaciones seca y húmeda. Las lluvias caen en pocas horas con el volumen que hasta hace no mucho tiempo tenían como frecuencia mensual. Que algunos especialistas denominan "subtropicalización".
Esta situación hace que debamos estar preparados para las manifestaciones que pueden, no solo atacar nuestras instituciones, sino nuestra vida cotidiana.

Referencias bibliográficas

Bell, L y Faye, B (1980) La concepción de los edificios de archivos en países tropicales. Colección Documentación, bibliotecas y archivos. Estudios e investigaciones. UNESCO.

Cassar, May. (1994): Museum Environment Energy. Museums & Galleries Commission. Energy Eddiciency Office. HMSO. London.

de Guichen, Gaël y de Tapol, Benoit. (1998) Climate Control in Museums. ICCROM, Roma.

Gómez, A. (2006) Desarrollo de nomogramas aplicados a la conservación de Bienes de Interés Cultural según los materiales constitutivos de la colección. Revista Avances en Energías Renovables y Medio Ambiente. Pág. 123 a 129. Salta, Argentina. Editorial: ASADES. URL: http://www.asades.org.ar

Gómez, A.; Czajkowski, J. (2006) Modelización Bioambiental aplicada a la Conservación de Bienes Culturales. Caso Provincia de Buenos Aires. Argentina. ENTAC 2006. Pág. 440 a 445. Porto Alegre, Brasil. Editorial: ANTAC.

Padfield T y Borchensen K. (editors). (2007) Museum Microclimates. National of Denmark.

Thomson, Gary. (1998). El museo y su entorno. 2º edición. Akal ediciones. Madrid, España.

UNI 10586:1997. Documentazione. Condizioni climatiche per ambienti di conservazione di documenti grafici e caratteristiche degli alloggiamenti. UNI. Ente Nazionale Italiano di Unificazione-Milano.

UNI 10829:1999. Beni di interesse storico e artistico. Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione ed analisi. UNI. Ente Nazionale Italiano di Unificazione-Milano.

UNI 10969:2002. Beni culturali - Principi generali per la scelta e il controllo del microclima per la conservazione dei beni culturali in ambienti interni. UNI. Ente Nazionale Italiano di Unificazione-Milano.

UNI 11120:2004. Beni culturali - Misurazione in campo della temperatura dell'aria e della superficie dei manufatti. UNI. Ente Nazionale Italiano di Unificazione-Milano.

UNI 11131:2005. Beni culturali - Misurazione in campo dell'umidità dell'aria. UNI. Ente Nazionale Italiano di Unificazione-Milano.

Vaillant Callol M., Valentín Rodrigo N. (1996) Principios básicos de la conservación documental y causas de su deterioro. Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Instituto del Patrimonio Histórico Español. Madrid. España.

Agradecimiento

Al los responsables y personal de la guarda de las diferentes instituciones analizadas en estos años de estudio, que ya suman 20, sin su colaboración este trabajo no se hubiese podido realizar.

Carla Padró

Profesora Titular en el Área de la Educación Artística de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Investigadora sobre temas de educación en museos y museologías. Ha colaborado como consultora de educación en los siguientes museos: Kiasma, Helsinki, Centro What, Lovaina, Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, etc. Ha colaborado como investigadora en los siguientes proyectos: Proyecto Europeo "Didart", financiado desde el 2004. Proyecto "Indaga't" de Innovación Docente. Colaboración entre profesorado. Financiado por la Generalitat de Cataluña, de Julio del 2006 a Julio del 2008. "Proyecto Arte, mujeres, feminismos y perspectivas de género". Financiado por el Instituo Catalán de la Mujer, Julio 2007-Julio 2007.

COMPARTIENDO MOMENTOS DE TRÁNSITO: LA INVESTIGACIÓN EN MUSEO COMO UN ESPACIO DE POSIBILIDAD INTERMEDIA

Carla Padró

Resumen

Esta comunicación tiene como finalidad compartir un proceso de investigación grupal sobre pedagogías críticas en museos, en el marco del doctorado en Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Se trata de una investigación narrativa colaborativa que estudiaba diferentes discursos y prácticas en nuestra constitución como visitantes.

Palabras Clave: Investigación Narrativa, Socionstruccionismo, Pedagogías Museológicas Crítica

Abstract

This communication aims to show a narrative research process on museum education at a fine arts university. This research process lasted for nine months and it consisted on studying different discourses on how we are constructed as museum visitors and how we resist this.

Keywords: Narrative Inquiry, Social Constructionism, Critical Museum Pedagogy

(*)

Desde hace unos años, me interesa investigar sobre educación artística museística desde perspectivas situadas (Harding, 2004) y contextuales. Me interesa indagar sobre la construcción de la identidad y de las subjetividades que marcan / descartan ciertos dispositivos museísticos (la visita, las salas, los textos, el diseño, etc.) y sus efectos sobre posiciones de los sujetos como por ejemplo, la educadora de salas, la visitante obediente, el visitante ideal, la visitante infantilizada, etc. Parto del concepto de proceso disruptivo de las teorías postestructuralistas. Esta concepción se refiere a la necesidad de identificar las interpretaciones autoritarias sobre aquello que se estudia para, desde aquí, tener en cuenta posiciones propias en el discurso y aportar otras interpretaciones. Me permite generar otras prácticas más allá de una noción de 'seguir los contenidos- establecidos-asumidos' por ciertos agentes en el plano museístico y me ayuda a plantearme otras preguntas desde lugares como la performance y la performatividad (Butler, 1990), el juego infinito (Hicks, 2004) o el sujeto como intersticio (Bhabha, 2002). La noción de disrupción desmantela críticamente la noción de estructura, proveniente del estructuralismo, todavía muy común en la mayoría de programas educativos en museos de arte de mi contexto catalán[1]. El estructuralismo en educación se refiere al hecho de que los textos, los objetos y las prácticas se definen por las partes que los constituyen y no se tiene en cuenta ni el contexto de producción, ni las posiciones del sujeto (Gooding-Brown, 2000:44):

> Empezando con estas formas subjetivas (en oposición a las formas objetivas del estructuralismo) es cuando los educadores artísticos pueden desarrollar prácticas y estrategias que involucran a los estudiantes en la comprensión y la valoración de la diferencia y de sí mismos.

Esta concepción se vincula con las pedagogías artísticas y museísticas deconstructivas o transformadoras, las cuales están interesadas en desmantelar las meta narrativas modernas,[2] como centros de autoridad o de significados trascendentales, alrededor de unos objetivos y unos estándares que se consideran fijos, pues promueven "el orden, la organización y racionalidad, ignorando el

1 *A menudo me sorprende cuando alguna educadora dice que su marco teórico es el 'artista' o la 'exposición'.*

2 *Un tema ampliamente trabajado en las museologías postmodernas. Para más información ver Susan Pearce,1992; Carol Duncan, 1995; Sharon MacDonald, 2007; Gail Anderson (2004), Tony Bennet, 1994, James Clifford, 1997; Eilean Hooper Greenhill, 2000.*

papel del estudiante o del docente" (Gooding-Brown, 2000:43). Gooding-Brown destaca los siguientes ejemplos: 'excelencia en educación'; 'equidad en educación' o 'multiculturalismo', términos relacionados con la racionalidad o la autoridad modernistas (patriarcales). Aquí no se cuestionan las fuerzas simbólicas o institucionales que construyen distintas identidades y formas de agenciamiento, ni los sujetos que son constituidos (y que también son resistentes). El hacer deconstructivo en la educación en los museos contribuye a desterritorializar al sujeto que ya no es entendido como unitario ni autónomo, sino posicionado en el discurso.

Aquí podría destacar la noción de mediación artística de Sturm (2002:181) como:

> El conocimiento de la producción permanente de situaciones sin ninguna disposición correcta, sino a partir de darse cuenta de las constelaciones transitorias de poder, de un sujeto que no está el cual – y sin quererlo- siempre está inherente a cualquier cosa que haga y lo demuestra a pesar de esta posición. Esta posición que tiene el sujeto puede ser por ejemplo, la de artista hombre o mujer, la de mediador artístico / educador/ comunicador hombre o mujer.

Por otro lado, el discurso transformador del museo quiere negociar cambios en las políticas y prácticas museísticas e incorporarlos en los quehaceres, debates o resistencias institucionales (Mörsch, 2009).

(**)

Desde una docencia postfeminista

La realidad de mi trabajo docente es la continua relación y conversación que establezco con la mayoría de estudiantes que son mujeres. Al ser la educación artística en museos un ámbito femenino y al ser el trabajo docente un poderoso ámbito transformador de lo político como pedagógico, como diría Giroux, me parece muy importante tanto en mi práctica diaria, como en mi posición como investigadora, partir de una perspectiva de género preocupada por visibilizar las diferentes voces que configuran posiciones del otro (y así reflexionar sobre las relaciones entre docente-discentes).

> El conocimiento de la producción permanente de situaciones sin ninguna disposición correcta, sino a partir de darse cuenta de las constelaciones transitorias de poder, de un sujeto que no está el cual – y sin quererlo- siempre está inherente a cualquier cosa que haga y lo demuestra a pesar de esta posición. Esta posición que tiene el sujeto puede ser por ejemplo, la de artista hombre o mujer, la de mediador artístico / educador/ comunicador hombre o mujer.
>
> Eva Sturm (2002:181) y su concepción de 'art mediation'

En este sentido, me interesa el trabajo de Middleton (2004:64) y su compromiso con la formación de profesoras feministas que participan en programas de formación de profesorado, y específicamente, cómo las profesoras que dan clases en departamentos universitarios de 'educación' desean capacitar a sus alumnos y alumnas para desarrollar pedagogías radicales. Según Middleton (2004: 64), las primeras estrategias que se usaban en el aula, a raíz de la primera ola del feminismo, fue "empezar por lo personal", como una forma de construir conocimiento. Otra estrategia más contemporánea es la de utilizar historias de vida para desarrollar pedagogías radicales.

> Para recobrarnos a nosotras mismas como sujetos sociológicos, debemos teorizar desde nuestra propia experiencia y de este modo visibilizar las prácticas reales para poder situar nuestra investigación en el mundo cotidiano.
>
> (Smith, 1983)

Trabajar desde relatos autobiográficos es una táctica que utilizo tanto en la clase, como a la hora de iniciar un proceso colaborativo de investigación, pues me permite diferenciar algunos aspectos del trabajo de las educadoras en museos que, a menudo, no se tienen en cuenta por considerarse 'externos' al mismo. Por ejemplo:

> Estuve en salas durante muchos años.[3] Tenía la suerte de no ser rubia como Kati[4] a quién siempre confundían con la 'educadora inocente' y le daban más trabajo del que tenía en su contrato. Pero, soy alta. A veces, demasiado aunque en los museos siempre he quedado bien. Y más, al ser espigada. A veces me daba la impresión de que mi altura era una especie de toque de glamour en las salas. Mi espalda siempre se resiente. El glamour se va y me encojo. Si al menos, pudiera refugiarme detrás de la mesa y sentarme un ratito. En Estados Unidos se añadía que era europea (se ve que un acento de medio francesa. Irresistible, uf). A la vez, latina. Ojos negros. Programas latinos. Suerte de la ayuda de Lucho, mi compañero que era peruano, de sus amigos, de los amigos de sus amigos que eran mexicanos, chilenos, brasileños y de Sofía la argentina, casada con diplomático, que encandiló a Bárbara, mi jefa del departamento de educación. Lennette era negra. Una mujer voluptosa y sincera. Nos hicimos amigas. De vez en cuando, en el departamento traía el mantel de lino de su casa y celebrábamos unas de nuestras largas comidas con otras educadoras y otro personal de abajo como Cederic, piel negra, ojos verdes que trabajaba en seguridad. Lennette estaba casada con un maestro. En el departamento de educación se encargaba de la logística. Un día estuvimos invitadas a la casa de Fiona, voluntaria jubilada del museo y pendiente de los programas que Bárbara hacía para el grupo de educadoras de voluntarias, como ella, que ejercían de maestras en las salas. En casa

3 *(También estuve en despachos, almacenes y auditorios).*

4 *Alumna de doctorado de hace dos años que trabajaba en las salas de La Virreina. Ahora es profesora de visual y plástica.*

> de Fiona, me sentí como Lenette: -Viste que la única persona negra lleva un delantal de esos de Lo que el viento se llevó- me susurró en la oreja. La sirvienta. A Carrie Mae Weems le hubiera gustado posar con ella o reutilizar el delantal. Justo aquel mes Carrie exponía en el Museo Nacional de las Mujeres de Washington, Dc. En la universidad, cuando empecé, se ve que era demasiado joven a mis 30 años, pero tenía experiencia y quería aprender más. Las salas de visitas a museos han sido tantas cosas... A veces eran un lugar donde vigilar, un libro de texto, un paseo con o por 'los contenidos' (con lo que se permite / no decir), una esfera donde hacer disrupciones en el discurso público o del público del museo, un terreno para el misterio y la aventura donde actuaba como Miss Plastilina (como diría Amparo), Miss Qué-hacer hoy-con estos jóvenes o Miss Goodmorning. A veces los diseños de las exposiciones parecían traducciones, performances, adaptaciones, instalaciones, atmósferas, actuaciones, relaciones o quizás solo eran admiraciones. No sé, pero tanto los trípticos como los programas educativos parecían sus extensiones. Los catálogos eran solo galeradas para leer la exposición.
>
> Texto presentado en el Museo Thyssen, 2007

En este caso me interesa distinguir algunos modos de construir significado desde los cruces entre culturas institucionales, expectativas personales y posiciones de género y raza.

> Cambia el foco de una política de identidad donde el foco la 'mujer' como sujeto a cómo la 'mujer' está continuamente construida mediante discursos sobre lo qué es / se considera una mujer. Enfoca en cómo los discursos crean sujetos, así como cómo las mujeres resisten la constitución de su subjetividad. Esto sugiere que el sujeto está continuamente en cambio.
>
> Munro, 1998:37

Me ayuda a estudiar la experiencia como producción cultural, y no como algo dado; como una práctica simbólica y narrativa que tiene sus efectos Así, puedo enfatizar no solamente cómo pensamos sobre los museos y la educación, sino cómo hacemos educación: como profesoras, cómo académicas, maestras y ciudadanas (Munro,1998:7).

(*)

Tránsitos/ Desvíos
Investigar colaborando

Empezamos segundo de doctorado. Una tarde de finales de septiembre. Con una tetera, té verde y un montón de textos para revisar. Mi intención era que las alumnas investigaran los discursos y las prácticas educativas en dos o tres museos de la ciudad. Haríamos una investigación narrativa, puesto que su finalidad es entender y representar la experiencia como parte de todo proceso educativo (Clandinin; Conelly, 2000:41):

> La investigación narrativa es el estudio de la experiencia, tal y como Dewey nos enseñó, es la forma en que la gente se relaciona contextualmente y temporalmente. Los participantes están en relación y nosotros los investigadores estamos en relación con los participantes. La investigación narrativa es una experiencia de la experiencia. Es la gente en relación estudiando a gente en relación.

En nuestro caso vendría mediada por una fuerte mirada de género. Antes de iniciar la investigación me interesaba recuperar las voces, los tránsitos, las experiencias y los saberes de las alumnas para, desde aquí negociar con ellas el problema de la investigación. Me encontré con el relato de Helena:

> En BCN300508 escribí:
> (...) No me gustan los museos. Me agacho un poco junto a una columna para poder apoyar el papel sobre mi rodilla al escribir y la seguridad se aproxima vigilante... ¿acaso creen que vaya a escribir algo en tan recién encalados muros? (en tal caso, escribiría "arte" por hacerlo en dicho lugar, y... como saben las mamás cuyos hijos se preguntan cuánto cabe en un lápiz... con agua y esponjita fácilmente restaurable). Me atraen, me llaman la atención, pero... no, no me gustan. No me hacen sentir bien. En ellos me siento encorsetada, incómoda, insatisfecha. De mí por no comprender más, y de lo que éste me aporta como insuficiente / suspenso. Salgo con la sensación de no haber entendido nada, o lo que es peor, de haberme perdido algo. Como si me hubieran mostrado películas a cachos, fragmentos no-significativos de por sí, pedazos de una historia no-mostrada y que yo desconozco. Veo colgado en sus muros todo lo que no sé...
> ... y siento que en cualquier momento voy a hacer algo por lo que me van a tener que llamar la atención. Con seguridad hoy he tenido varios problemas (en ambos sentidos), aunque sólo uno ha sido manifestado con el equivalente al chiflo policial de la histórica Roma. "Ei, tú, que eso no se puede tocar!" me dice el vigilante de salas quitándome de la mano un palito de madera (de esos que venden en todos los mercadillos medievales, como el que yo llevaba para sujetar mi "toquilla de abuela") que reposaba sobre una mesa. Creo que ni me excusé, de lo perpleja que me dejó la rapidez de su acción inesperada, ante mi gran acto "de desfachatez". Que conste que aunque siempre me pregunto en estos espacios qué es lo que puedo o no puedo hacer, en aquella ocasión y ante aquel mantel y vajilla de anuncio de Ariel, no tuve ningún atisbo de reparo. Si hasta los palitos tenían el cordoncito ese de hilo de pescar que ponen en las tiendas para que te pruebes los anillos!! Así que ahí dejé al buen hombre, remetiendo el hilo a través de la mantelería... el resto de visita no me quitó ojo.
>
> Relato de Helena[5]

5 *He cambiado los nombres para preservar sus identidades.*

Otro año con los mismos clichés, las mismas experiencias y el mismo abandono. Poco a poco las alumnas serían conscientes de cómo las visitas que hicieron con la escuela, con su familia o las expectativas de ciertos museos hacia ellas como visitantes, reproducían una concepción modernista de la educación artística, donde ellas desaparecían[6].

> Y, es que mi educación moderna me fuerza a centrar o tratar de encajar toda información dentro de un mapa de conocimiento, completamente lineal, por ello este trabajo es un reto para mí, por primera vez estoy haciendo Investigación Narrativa dejándola fluir, sin conocer el final, estando abierta y receptiva a cualquier giro de 180º. En conclusión dejándome sorprender con cada nueva carta, con cada interpretación… Pero, teniendo presente que al leer los relatos de mi tieta estoy acercándome a su modo de entender la historia, su biografía (con sus redes y relaciones) y como estas son generadas a partir de su propia narrativa; El conocimiento tiene la marca de su productora (Burns, 2005).
>
> Relato de Julia

Poco a poco situaron por qué estaban 'bloqueadas' en ciertas nociones del espacio museo, interesándose en analizar cómo ciertos relatos museísticos construyen ciertas nociones de sujetos. Durante un tiempo, pesaban las visitas transmisoras o la expectativa de reproducir una educación artística no dialógica. Y se aburrían, a pesar de las muchas lecturas, conversaciones en clase con su ritual del té, interpelaciones sobre cómo reproducimos un discurso educativo patriarcal, a menudo vinculado con los museos modernistas y canónicos (Duncan, 1995; Pollock, 2007).

La clase era dialógica. El relato de la investigación final también. Fue escrito y defendido en el tribunal del Dea de Julio a cuatro manos. Lo titularon 'Mano a Mano'. Después de un intenso año de intercambio de cartas, análisis de las cartas, escritura de nuevas, y al final cruces entre investigadoras e investigadas.

Surgieron muchos momentos de tránsitos: análisis del discurso, ser conscientes de cómo reproducían la dicotomía novel / experto. O sea seguir con la lógica modernista de que visitar el museo es creer en lo expuesto, intentar situarse desde los mismos valores, conocimientos y expectativas de quiénes han organizado la exposición. Seguir por tanto, enraizadas en el discurso del museo estético, donde la experiencia viene justificada por el conocimiento sofisticado y la contemplación de los visitantes (Duncan, 1995), reforzando el papel educador del museo-institución, más que del sujeto-educador. Así, se establecerá una división entre profesionales auto disciplinados y profesionales noveles, que transmiten los códigos,

6 *En el sentido de no ser sujetos de la historia.*

comportamiento, contenidos y gusto de los expertos. Ahí va un ejemplo de cambio de mirada:

> **Sobre la carta de la tía:**
> La tía de Julia habla como mucho formal... Parece que ha venido a clase."
> Información nova: La tía ha trabajado como guía. Por lo tanto habla desde de dos lugares o de dos experiencias, como visitante y como guía.
> La tía habla claramente que prefería un guía hombre do que una guía mujer, aun que fuera una guía. ¿Con qué se puede relacionar ese punto? [Personalmente me encanta la honestidad del relato.]
> La paradoja de las mujeres. La mujer se ve a través de la lógica patriarcal.
> El tema del Egipto también puede ser trabajado. Buscar en Google el tema Egipto manía y también La cultura Nubia, explotar el tema de la fascinación. El British Museum a través da parte que está dedicada al Egipto ha participado de la construcción de la fascinación e incluso también del "fetiche" por la cultura Egipcia.
> Atención para los discursos institucionales, este punto puede ser desarrollado.
> ¿Cómo habla el museo? (A través de las etiquetas, de folders, de catálogos, de la organización del espacio, de la selección de las obras, de trayectos bien definidos...)
> ¿Qué voz utiliza? (¿Los discursos están firmados?)
> ¿Cuándo habla, él dice la verdad? ¿Invita al diálogo?
> El tema de la "limpieza" que es mencionado puede revelar algo, provocar asociaciones con esa idea.
> Invitar la tía para hacer una visita juntas.
> ¿Qué diferencia identificamos entre la narrativa da tía de Majo y las narrativas de bell hooks y de las otras feministas que hemos leído?
> Las autoras hablan desde sus conflictos y experiencias, han enfrentado contradicciones, ambigüedades, compartirán sus trayectorias, han reflexionado y presentan un posicionamiento maduro. Percibimos un proceso en marcha y bastante elaboración de la temática.
> Acta del 15 de enero de 2009

Nos ayudó partir de la investigación narrativa. Nos ayudó a reflexionar sobre las experiencias de cada estudiante y la persona investigada. A relacionarnos con otras experiencias de vida en un contexto, el museístico, que, a menudo, vimos representado más como un espacio de conocimiento disciplinar y dicotómico, que un poderoso espacio relacional donde surgen otras preguntas más allá de las 'organizadas' por las culturas institucionales. Seguimos formulando la experiencia social de visitar museos y sus recuerdos, memorias y resistencias como algo no solamente individual, sino colectivo, como parte de un continuo (las vidas de las personas, las vidas institucionales, las vidas de las cosas) y dentro de un contexto que cambiaba según "pasaba el tiempo" (Clandinin; Connelly, 2000).

Nos apoyamos en el socio-construccionismo. Esta postura defiende que la generación de conocimiento y de ideas sobre la realidad se relacionan más con procesos sociales que procesos individuales (Gergen, 1994). Por tanto, el conocimiento no es algo que todos tengamos en "nuestras cabezas", sino algo

Carla Padró
COMPARTIENDO MOMENTOS DE TRÁNSITO: LA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA EN MUSEOS COMO UN ESPACIO DE POSIBILIDAD INTERMEDIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 34-46

que construimos entre todos. Cuidamos la colaboración, la reflexividad y la multiplicidad al considerar el significado como relacional. Cuidamos a nuestras invitadas y a nosotras mismas. El socio-construccionismo y los estudios de género nos autorizaron a conversar desde nosotras y con otras personas, a escuchar historias, compartir experiencias, relatar memorias, etc. Hasta que la investigación se tornó rizomática, giró hacia otros lugares, nos atravesó y dejó que el devenir de nuestros relatos, actas y relaciones en la clase jugaran con las cartas que escribieron la tieta, la iaia, la mama, el amigo. Así lo habían decidido las investigadoras:

> Decidimos abordar el tema desde una perspectiva post-feminista y partiendo del tema "museos" (*propuesta de Carla*). A la hora que elegir a nuestras colaboradoras Helena propone que, en lugar de buscarlas entre los trabajadores de museos podíamos acercarlo más a nosotras planteando la investigación con alguien más cercano, de modo que llegáramos a poner en práctica el concepto de *autoridad compartida* que habíamos encontrado en una lectura reciente de un texto de Julia Cabaleiro.
>
>> (...) Aquest esdevenir mare, però, no és entès en termes d´afectuositat o de compensació de les ànsies psicológiques de l´alumna, sino en el sentit més profund de la capacitat que una dona té de fer créixer una altra. Així, l´autoritat recupera el seu significat originari de "fer creixer" (...) perque l´autoritat es reconeix, no s´exerceix
>>
>> (Cabaleiro Manzanedo, 2005:97).
>
> De este modo, nos propusimos trabajar con la tieta, la mamá, la güela, la hermanita, la amiga... compartiendo nuestra experiencia como mujeres en los museos.
>
> Texto Mano a Mano, 2009

A mí no me molestaba. Mi propio currículo es rizomático (Wilson, 2003). Cartográfico. Basado en lo múltiple y consciente del contexto desde donde investigas. Sabiendo que la propia investigación te lleva a otros lugares y que tú misma inscribes tu subjetividad en ella.

> Cuando iniciamos este estudio la idea era trabajar con las voces no representadas en los museos, desde la autoridad que nos proporciona el marco de la institución académica en la que nos encontramos (la Universidad) les damos un espacio (reconocido) en el que relatar sus propias experiencias vividas en relación con éste. Y nos preguntamos: ¿cómo se siente Fulana en los museos? ¿Qué le gusta a Mengana de éstos? ¿Cuándo va? ¿Por qué? ¿Qué espera de ellos? ¿Cómo visita las salas? ¿Va sola? ¿Se pregunta algo? ¿Se cansa? ¿Le duelen los pies? ¿Necesita un abanico o ponerse la chaqueta? ¿Cuánto tiempo dura su visita? ¿Sale satisfecha? ¿Qué dice de los museos quien no es la propia institución o no se adapta a las proyecciones de éste?
>
> Texto Mano a Mano, 2009

Más adelante Carolina escribiría una viñeta sobre sus memorias de niña en el *British Museum*, mediadas por la lectura de Tintín y por una visita a su hermana Helga, que vive en Londres, desplazada desde Sao Paolo. En ella reflexionaba sobre cómo a los seis años se veía reflejada en la narrativa del Imperio del Museo debido al placer de leer Tintín. Sin embargo, todo le causaba un gran extrañamiento, lejos del Brasil, a pesar de esta lectura de Imperio que ahora reconoce. No siempre se habló de museos. La titeta, la mama, la iaia y otras amigas compartieron con nosotras otras preocupaciones, vinculadas con la construcción del género, como por ejemplo, la educación recibida, en el caso de la iaia, que contribuía al ser doméstico y obediente de muchas mujeres; la importancia de la política del cuidado en el caso de la mama o la necesidad de interrumpir las informaciones 'objetivas' a la hora de difundir (vía web) exposiciones como la de la artista "Kiki Smith", realizada en Barcelona la primavera pasada.

Para mí fue muy interesante acercarme a las estudiantes como una aprendiz y una investigadora más. Y sobretodo, explorar formas narrativas que nos permitan recuperar la complejidad de lo estudiado, ser conscientes de nuestras mediaciones en los museos y viceversa, y de construir desde la variedad de posiciones. Y en ello estamos... *Mano a mano*.

[con amor, c.]

Bibliografía

Anderson, G.: (2004) (ed.) “Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift”. Walnut Creek y Lanham: Altamira Press.

Bal, M.: (1996). “The Discourse of the Museum”. En: R. Greenberg; B.W. Ferguson,; S. Nairne “Thinking about Exhibitions”. Londres y Nueva York: Routledge.

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Bennett, T.: (1994) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres: Routledge.

Burns, D. (2005) “Feminist Methodologies”. EN: Bridget Somekh y Cathy Lewin Research Method in the Social Sciencies. Londres. Sage.

Burr, V. (1997): *Introducció al construccionisme social*. Barcelona: Proa.

Butler; J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres y Nueva York: Routledge.

Cabaleiro Manzanedo, J. (2005) *Educació, dones i història. Una aproximació didáctica*. Barcelona: Icaria.

Clandinin, D.J. Connelly, F.M. (2000). Narrative Inquiry. Experience and Story in Qualitative Research. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.

Clifford, J.: (1997) *Rutes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Duncan, C.: (1995) *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. Nueva York: Routledge.

Ellsworth, E.: (!997) *Teaching Positions: Difference, Pedagogy and the Power of Address*. New York: Teachers College Press, 1997.

Harding, S. (2004) The Feminist Standpoint Theory: Intellectual and Political Controversies. Londres: Routledge.

Hooper-Greenhill, E.: (2000) Museums and the Interpretation of Visual Culture. Londres y Nueva York: Routledge

Gergen, K. (1994) *Realidades y relaciones*. Barcelona: Paidós.

Hicks, L. (2004). “Infinite and Finite Games. Play and Visual Culture”. *Studies in Art Education*, 45 (4), pp. 285-297.

MacDonald, S.: (2007) (ed.) “A Companion to Museum Studies”. Oxford, Inglaterra, Victoria: Australia: Blackwell Pubsishing.

Mason, R.: (2007) “Cultural Theory and Museum Studies”. En: MacDonald, S.: “A Companion to Museum Studies”. Oxford, Inglaterra, Victoria: Australia: Blackwell Pubsishing, pp.17-31.

Middletown, K (2004) “ La formación“. En: Goodson, I. (2004). Historias de vida del profesorado. Barcelona: Octaedro.

Mörsch; c: (2009) (ed.) “Documenta 12 Education. Between Critical Practice and Visitor Servides. Results of a Research Process”. Zurich, Berlin: Diaphanes.

Munro, P. (1998) *Subject to Fiction. Women Teachers' Life History Narratives and the Cultural Politics of Resistance*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.

Pujal, M. (2003) “La identitat (el self)”. En: Tomás Ibañez García (coord.) *Introducció a la psicologia social*. Barcelona: Ed. UOC, pàg. 91-134.

Padró, C. (2008) “Entredós”. Congreso de Educadores de Museos, Museo Thyssen, Madrid.

Padró, C.: (2006a) “Artistas, educadoras y otros menesteres”. Texto presentado en las Jornadas sobre Museos y educación artística al Guggenheim, Bilbao.

Padró, C. : (2006b) “Historia (s) de la educación en los museos y retos para el futuro”. Texto para el Módulo del M.A. de Educación, Univ. Granada, Junio 2007, pp.11-12.

Pearce, S.: (1992) *Museums, Objects, Collections: A Cultural Study*, Leicester University Press.

Pollock, G.: (2007) “Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility”. En: Pollock, G.; Zemans, J. (eds.) “Museums after Modernism. Strategies of Engagement”. Oxford: Inglaterra, Victoria: Australia: Blackwell Publishing, pp.2-39.

Sturm, E. (2002) “Art-Mediation/-Education/-Communication as Deconstruction”. EN: VVAA. *Kunstcoop in der NGBK*, Berlín pp. 182-189.

VVAA (200) *Mano a Mano*. DEA: Universidad de Barcelona.

Wilson, B. (2003). Of Diagrams and Rizhomes: Visual culture, Contemporary Art, and the Impossibility of Mapping the Content of Art Education. *Studies in Art Education, 44* (3), 214-229.

Cêça Guimaraens

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (1970), mestrado em Teorias da Comunicação e da Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993) e doutorado em Planejamento Urbano e Regional pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (1999). Dirigiu o Departamento de Identificação e Documentação do IPHAN; realizou estudos de pós-doutorado em American and Museum Studies na New York University onde foi professora-visitante em 2004-2005. Atualmente é Professora Associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde coordena o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e também é Líder do Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus. Doutoranda em Museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia é também Pesquisadora Bolsista do CNPq. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Teoria e Projeto, Historiografia e Crítica da Arquitetura e Urbanismo. Atualmente desenvolve o projeto de arquitetura do Museu Aeroespacial do Rio de Janeiro.

O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO

Cêça Guimaraens

Resumo

Observa-se, inicialmente, que a classificação tipológica mais geral do Patrimônio determina-se naquela que compõem o espaço imóvel, os bens móveis e imateriais. Desse modo, cidades, museus, objetos, ritos e paisagens mentais fazem parte do acervo mais visível das culturas nacionais identitárias e patrimoniais. Por outro lado, verifica-se que o Modernismo estimulou e acelerou o trabalho feminino na vida social e pública, pois os princípios modernistas e os fins do trabalho educativo se adequaram mutuamente. Nesta dimensão, a narrativa que enquadra as experiências no campo museológico de mulheres, criaturas de tempos e círculos privilegiados que mantiveram laços profissionais comuns, é um modo propício para registrar e compreender alguns dos aspectos delimitadores do Modernismo brasileiro. Assim, a comunicação pontua objetivamente algumas das principais idéias e realizações das arquitetas Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães e Janete Costa. Na condição de principais agentes da formação e consolidação das tendências modernistas no Brasil, essas mulheres se destacaram na arquitetura e no campo da museografia.

Palavras-chave: Museografia, Gênero, Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães, Janete Costa

Abstract

It is perceived, at first, that the most general typological classification of Heritage is determined on that which composes non-movable space, movable and immaterial assets. In this manner, cities, museums, objects, rites and mental landscapes are part of the most visible collection of national and heritage cultures identity. On the other hand, it is noted that Modernism stimulated and accelerated female workforce in social and public life, for modernist principles and the aims of educative work have matched. In this realm, the narrative that limits the experiences in women's museological area —updated and favored circles creatures that kept common professional ties—, is a proper way to record and understand some of the delimiting aspects of brazilian Modernism. Thus, this communication pins some of the main ideas and realizations of the architects Lina Bo Bard, Gisela Magalhães e Janete Costa. As main agents of execution and consolidation of modernist trends in Brazil, these women stood out in architecture and in the museographical field.

Keywords: Museography, Gender, Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães, Janete Costa

O contexto, os temas e os objetos

No tempo do Modernismo, quando o jogo de construir as cidades e formar a nação brasileira era consenso oficial, a arte e a arquitetura foram utilizadas para cumprir os acordos sociais. Portanto, se o objetivo era transformar o mundo e a sociedade por meio da renovação do ambiente físico e simbólico no cotidiano, os padrões modernistas deveriam estar ao alcance de todos de maneira igualitária.
A colaboração direta de educadores, artistas e técnicos foi fundamental para cumprir esses parâmetros. Desse modo, os fins do trabalho cultural e educativo se adequaram mutuamente e a participação feminina na vida social e pública foi estimulada. Observa-se, nesta perspectiva, que a constituição da identidade nacional moderna brasileira foi também resultado do trabalho de Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães e Janete Costa, pois, direcionado à valorização do patrimônio popular na arquitetura de interiores e nas exposições, abrangia em amplo espectro os preceitos do "novo tempo".
Neste sentido, o artigo aborda algumas das principais idéias e realizações dessas arquitetas, considerando que elas tiveram importante atuação na arquitetura e no campo da museologia brasileira. Dentre os principais personagens da formação e consolidação das tendências modernistas no Brasil, elas se destacam em razão da criatividade e da influência dos seus diferentes projetos arquitetônicos e inovadoras realizações expográficas.
Há poucas décadas, a historiografia modernista se alarga e se desdobra. Antes, porém, a promoção da conjuntura físico-espacial e simbólica, no Rio de Janeiro e em São Paulo — até hoje as cidades mais importantes do país — somente demonstrava que, desde a década de 1920, os modernistas desviaram a trilha romântica e militarista para o rumo de um Brasil-nação prático e funcional.
No entanto, se entendermos, à maneira de Pierre Bourdieu, que o espaço social é o campo dos embates e da afirmação dos produtos culturais decorrentes destes conflitos, verificaremos que as instituições de memória — entre essas os museus e arquivos —, são lugares onde muitas lutas simbólicas foram levadas a efeito e, assim foram concretizadas.[1]
Em relação ao Modernismo brasileiro, quando os tempos eram de inconsistência política, embora a ruptura da tradição fosse direta, destacava-se apenas que em 1922, no Rio de Janeiro, foi estabelecido o sistema nacional de comunicações radiofônico e foi criado o Museu Histórico Nacional; e que, em São Paulo, realizou-se a Semana de Arte Moderna.

1 *BOURDIEU, P. O poder simbólico. Rio de Janeiro: DIFEL, 1989.*

Cêça Guimaraens
O PATRIMÔNIO CULTURAL NO CAMPO MUSEOGRÁFICO MODERNISTA BRASILEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 47-63

Porém, quando as temáticas do Modernismo foram vistas na condição de construção cultural, tanto o espaço urbano brasileiro quanto a definição dos bens nacionais, foram destacadas de forma diversa.
Também era registrado o fato de que o movimento modernista se afirmava igualmente em setores públicos e privados. E foi nessa conjuntura onde se radicou a idéia de cidade moderna e onde se fortaleceram os conceitos amplos que definem os objetos patrimoniais no Brasil.
Mas, viver e interpretar a forma e a apropriação do espaço arquitetônico e museológico foram ações prioritárias para muitos grupos de intelectuais. Isto sugere, portanto, movimentos reflexivos e críticos para rever as formas de criação e os limites das vocações olímpicas socialmente reconhecidas.
Nesta perspectiva, observa-se, em primeiro lugar, que os campos da Arquitetura e da Museologia foram produzidos sobre a dimensão estética sem distinção de ideologias e de estilos. Assim, pode-se afirmar que a matéria da história modernista se constituiu de modo firme, embora simultaneamente flexível.
Sabe-se, ainda que essas representações da historiografia são, à semelhança dos personagens que as constituíram, múltiplas e híbridas. No entanto, para saber ver o moderno, é preciso apreciar todos os referentes. Mas, em conseqüência dessa história, onde encontrar o referente, no que se diz "novo" em estado perene?
Observa-se, de início, que, quando era consenso oficial o jogo de construir as cidades e formar a nação brasileira republicana e idealizada, os produtos da arte e da arquitetura, disciplinas utilizadas para cumprir os acordos sociais em padrões modernistas deveriam estar ao alcance de todos de maneira igualitária.
Neste sentido, o objetivo era transformar o mundo e a sociedade por meio da renovação do ambiente físico e simbólico do cotidiano com a colaboração direta dos professores de educação técnica e artística. Portanto, os princípios e os fins do trabalho cultural e educativo se adequaram mutuamente a esses parâmetros.
Em seguida, verifica-se que o Modernismo e a extensão dos projetos políticos da ala conservadora também estimularam e aceleraram o trabalho feminino na vida social e pública em diferentes campos.
Nesta dimensão, a narrativa que enquadra as experiências de Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães e Janete Costa, mulheres e criaturas de tempos e círculos privilegiados que mantiveram laços profissionais comuns, pode ser modo propício para rever a história e compreender aspectos delimitadores da cultura no Modernismo brasileiro. [2]

2 *Ver: GUIMARAENS, C. "Dois olhares sobre o patrimônio cultural: Lina e Lygia". Dissertação de mestrado. UFRJ / ECO, 1993.*

Lina, Gisela e Janete

Em razão da criatividade e influência dos diferentes projetos e realizações no campo da museografia, considera-se que Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães e Janete Costa se destacam dentre os principais personagens da formação e consolidação das tendências modernistas e preservacionistas no Brasil.
Em plena “liberdade livre”, além das expressivas expografias que elas idealizaram, a valorização do patrimônio erudito e popular sempre esteve presente nas operações teóricas e práticas que Lina realizou no Museu de Arte em São Paulo e na Bahia, que Gisela produziu no campo da museografia, e que Janete revelou na arquitetura de interiores.
Elas foram mulheres cosmopolitas e expressaram em suas exposições as mutantes faces da Arquitetura e da Museologia modernista, ciências e disciplinas que, desde a Renascença, foram motor e mito de idéias revolucionárias.
Arquitetas, ao trabalhar no campo representacional em museus e exposições, também se tornaram museólogas e, museólogas, transfiguraram-se em artistas e mestras.
Profissionais e professoras de modernidade, formal e informalmente, elas se tornaram personagens de diferentes fases de consolidação e mudanças das memórias geradas e reproduzidas à luz de ideologias duais.
Ao levar a efeito a tradição moderna e compreender antecipadamente a sedução pós-moderna que desterritorializou os lugares de memória urbana, Lina, Gisela e Janete se opuseram à massificação cultural e às injustiças sociais que esta ação provoca. Assim, as expografias que conceberam articularam novos monumentos ao romper com a simetria ortogonal e com as imposições das imagens cristalizadas dos lugares de memória nacionais.
A ação educacional e cultural, política e intelectual — definida no Estado e no setor privado brasileiro, e em museus e universidades — teve a participação de Lina, Gisela e Janete que, nessa trajetória, foram respectivamente incentivadas por Pietro Maria Bardi, Paulo B. Magalhães e Acácio Gil Borsói.
Bardi, foi promotor das artes plásticas e marido de Lina. Os arquitetos Paulo, marido de Gisela, e Borsói, marido de Janete, foram colegas de profissão e companheiros, e, em sua medida, eles também se fizeram expoentes centrais do campo arquitetural brasileiro, o que contribui para ampliar o interesse no trabalho delas.
Porém, ao abordar o trabalho dessas mulheres observa-se também que o tempo em que elas viveram era um tempo de sonhos que consolidaram e transtornaram as mentalidades e práticas patrimoniais. Assim, elas trataram a idéia de patrimônio

nacional integrando método e rigor artístico às visões próprias e individuais. Contemporâneas da modernidade, essas mulheres modernistas tiveram atuação constante em São Paulo, Brasília, Recife e Rio de Janeiro ao longo de mais de cinco décadas e assumiram didaticamente a missão de salvaguardar coisas e lugares comuns e excepcionais.
Para elas, os olhares e os desejos do povo brasileiro fariam a história e o tempo que a sociedade deveria, a cada hora, escrever. Desta condição, elas conceberam os inovadores territórios e espaços de museus urbanos. Assim, dia após dia, exposições após exposições, produziram operações históricas que, paradoxalmente, geraram identidades mutantes.

Mulheres: Patrimônios dos modernos?

Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães e Janete Costa realizaram importante trabalho profissional em demandas no campo da proteção dos bens tradicionais e populares na medida em que relacionaram esses conceitos básicos às revoluções das linguagens modernistas.
Portanto, os trabalhos de Lina, Gisela e Janete configuraram legítimas expressões da constituição e promoção da idéia de Patrimônio no espaço museográfico brasileiro.
Mas, "diziam", no Brasil, que mulheres bonitas, inteligentes e profissionais de sucesso não se conjugam no feminino e sim, no masculino. Diziam também que as mulheres eram sempre identificadas como "arquitetos" e "poetas" pois que não existia, na língua portuguesa, o vocábulo "arquiteta" nem "poetisas".
Assim, de Cecília Meireles fizeram o maior poeta brasileiro e, de Lina Bo Bardi, fizeram o maior arquiteto.

*

Lina Bo Bardi nasceu em Roma em 1914, onde se graduou arquiteta em 1940, veio para o Brasil em 1946. Aqui desenvolveu a idéia e o projeto de arquitetura do Museu de Arte de São Paulo [3] entre 1947 e 1968, sua obra mais reconhecida. Naturalizou-se brasileira em 1951 e faleceu em São Paulo em 1992.

3 As histórias da criação, projeto e construção do MASP nas avenidas Sete de Abril e na Paulista estão narradas em várias publicações; ver, entre estas: BARDI, P. M. A cultura nacional e a presença do MASP. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982; e AMARANTE, L. As bienais de São Paulo, 1951-1987. São Paulo Projeto Editores, 1989.

O tempo do Modernismo vivido por Lina foi um tempo de pluralidades que instituíram homogênea identidade. Portanto, é desse ponto de vista que se pode afirmar que as modernas diretrizes de preservação patrimonial, descritas nas Cartas de Veneza e de Florença na condição de leis básicas do restauro — e até hoje ainda atuais — também foram aplicadas por Lina Bo Bardi quando ela rompeu com o Modernismo funcionalista e atópico.

Para muita gente, a identidade nacional anunciada durante certo tempo no Serviço do Patrimônio ainda é, apenas, a conjunção de coisas que revelam nossas raízes portuguesas. No entanto, verifica-se que a *féerie* macunaímica invadiu corações, mentes e atitudes para ampliar conceitos e incluir as alteridades nativas regionais, latinas e internacionais na homogênea, excludente e modernista "feição" nacional.

O regionalismo nacionalista e folclórico, onde a criação vernacular perigosamente resvalava para o primitivismo e o pitoresco, foi transformado em objeto com alma inédita por Lina Bo Bardi. Ela, para tanto, adotou as formas 'orgânicas' e a produção de arte popular ao compor a arquitetura de interiores e as ambientações museográficas modernistas.

No seu último ano de vida, em "Uma Aula de Arquitetura", ela disse *que "o nacionalismo é um erro gravíssimo que confunde a idéia das pessoas tirando o sentido do nacional (...) o nacional traz implícito o povo com todas as suas manifestações".* [4]

Em quase todas as suas realizações, Lina, completamente livre das concepções rígidas, transformou em arte o desejo e a inspiração de artistas populares brasileiros.

Considerada por Bruno Zevi "um arquiteto em caminho ansioso" [5], Lina dirigiu a revista Habitat entre 1950 e 1954; criou e foi professora do primeiro núcleo para cursos de Design em 1951 no MASP.

Lina dizia que a sua crença moderna na ação política didática se expressou vivamente em expografias plenas de transformações conceituais; mas, as bases dos processos de sua revolução museológica e museográfica estão registrados, principalmente, nas páginas da revista Habitat.

O primeiro número da Habitat contem o artigo em que Lina revela a importância do seu trabalho e as suas idéias mais gerais sobre arte moderna e antiga, museu e conservação. O subtítulo "Função social dos museus" demonstrava a consciência que a arquiteta tinha do sentido dessa missão e da sua contribuição para a formação

4 *São Paulo, Revista PROJETO. (149): p. 59-64, jan. / fev. 1992.*

5 *Ver Caramelo nº 4. São Paulo: Grêmio FAU/USP, 1992. Caderno especial em homenagem à arquiteta Lina Bo Bardi.*

da cidadania das populações urbanas. [6]

Em 1954, no texto "Declaração", assinado com o marido Pietro, editorial do último número da revista que editou, Lina registrou o testemunho da sua forma de abordagem e método. Liberalidade, independência e polêmica foram palavras que usou para identificar e deixar pistas para a compreensão da sua "lide onde os muitos problemas das artes pudessem ser apresentados e debatidos tendo em vista a necessidade indispensável da crítica".

As referências constantes das obras de Lina Bo Bardi são a natureza, as transparências, e a espiral, a pirâmide e a esfera. Estes referentes materiais e estas figuras primárias são significantes mitológicos formais cujo uso também fundamentou o desenvolvimento da obra de Le Corbusier.

Figura 1. Exposição "Bahia" de Lina Bo Bardi, 1959. Parede de ex-votos, Ibirapuera.

O envolvimento com os entes míticos, e as percepções das estruturas técnicas e dos elementos naturais estão registradas nas explicações escritas às margens de quase todos os seus desenhos. Essa fé nos mitos está presente em projetos como o Museu à beira mar e a levou à Bahia do Cinema Novo e do teatro de autor, onde foi parceira de Glauber Rocha e de Martim Gonçalves, reconhecidos cineasta e teatrólogo brasileiros.

6 *HABITAT: Revista das Artes no Brasil. São Paulo, Habitat Editora, 1950.*

Nessa mesma Bahia, que também era o território do político Juraci Magalhães, entre 1957 e 1964, Lina realizou a restauração do Solar do Unhão, uma das mais antigas construções do país, que ela transformou em Museu de Arte Popular. Ali, em seguida, realizou a implantação do Museu de Arte Moderna que dirigiu até 1964 e de onde foi afastada pela ditadura militar.
Essa ação violenta a destituiu também da cátedra da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo.
Em 1975 foi acusada de esconder Carlos Marighela, oponente do regime militar.
Muito depois de "Bahia" — exposição sobre arte popular realizada por Lina Bo Bardi na V Bienal de São Paulo em 1959 —, ela prestou homenagem a Rodrigo Melo Franco, dedicando-lhe "A mão do povo brasileiro", exposição que organizou no MASP no ano de 1969, quando o criador do Iphan morreu.
Ao retornar às suas atividades profissionais, dentre os projetos de inúmeras exposições, cenários e museus, Lina criou o Centro Cultural do SESC-Pompéia. Nesta obra exemplar, realizada em 1977 no lugar originalmente conhecido como Fábrica da Pompéia, ela comprimiu e expandiu os códigos da Carta de Atenas e os princípios dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAMs).
Inspirada nas idéias do etnólogo Pierre Verger, a arquiteta restaurou, em 1989, a Casa do Benim, onde integrou e preencheu os espaços museográfico em um "Fluxo-Refluxo" de africana brasilidade. Na Ladeira da Misericórdia, outro momento de representar as verdades das terras de africanas origens, Lina seguiu os passos de João Filgueiras Lima, o arquiteto Lelé, para desenhar em palhas e tijolos um análogo presente baiano inspirado na antepassada luz mediterrânea.
Nas cidades de São Paulo e do Salvador Lina, apesar do Serviço modernista, tornou moderno o Patrimônio. João Filgueiras disse a respeito: "Lina é pessoa indiscutivelmente ligada à pesquisa e integração dos prédios históricos".
O tempo de vida e a obra de Lina Bo Bardi sugerem que ela criou e anunciou o caminho trilhado por Gisela Magalhães e Janete Costa.

*

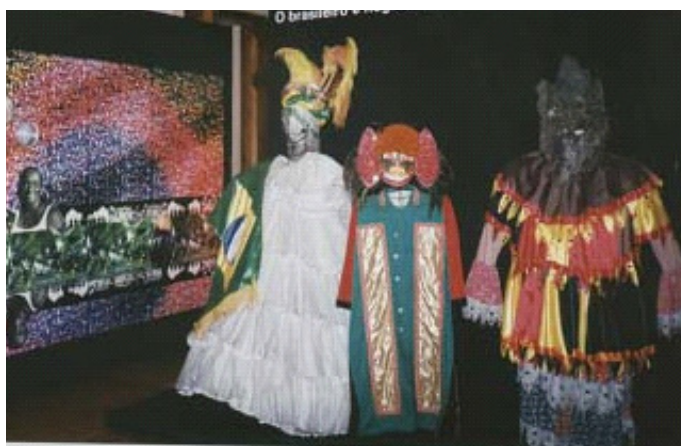
Gisela Magalhães era também arquiteta e, segundo os que com ela conviveram, era muito mais do que isso. Gisela integrou a equipe que desenvolveu os projetos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer em Brasília; como Lina também foi professora; como Janete foi também decoradora ou arquiteta de interiores.
Na Universidade de Brasília, de onde se afastou das atividades aposentada compulsoriamente pela ditadura militar, estudou e projetou a expansão das cidades satélites. Para inovar de modo pioneiro a expografia no Brasil, Gisela

Magalhães realizou e fez a curadoria de montagens revolucionárias. Nessas concepções expográficas que, em alguns casos, eram também museográficas e foram sofisticadas, ela articulava de modo cenográfico movimento, sons, obras de arte e poesia.

Entre a década de 1970, quando realizou em Brasília suas primeiras exposições, e o início de 2003, Gisela Magalhães tratou os temas da arte, da história, da política e da literatura brasileira, criando cenas e cenários para as personalidades e personagens, os objetos de arte e artesanato popular e indígena, o Patrimônio Histórico e o folclore.

Em tempos recentes, essa abordagem cenográfica era associada à utilização de imagens e equipamentos digitais para criar impactos visuais e transformar a percepção espacial do espectador. Dessa maneira, Gisela Magalhães espacializava ineditamente as diferentes linguagens artísticas para reformular as idéias e o conhecimento dos espectadores.

Nas galerias do SESC, no Centro Cultural Candido Mendes, no Centro Cultural Banco do Brasil e no Museu da República, em parceria com escritores e poetas, artistas e sambistas, críticos de arte e intelectuais, ela configurou e transformou muitos personagens, objetos e temas.

Figura 2. Exposição "A ventura republicana de Gisela Magalhães", 1996. Painel com peças representativas da negritude brasileira, Museu da República.

As exposições "Fala Getúlio" e "A Ventura Republicana", são legítimas odes pós- modernistas, onde Gisela Magalhães fragmentou e transfigurou conceitos e temáticas políticas no Museu da República. O novo contexto expositivo que ela criou deslocou de maneira total os mitos do país, da casa histórica e do presidente Getúlio Vargas, personagem e morador mais ilustre do Palácio do Catete.

A pretensão dela e de Joel Rufino, colaborador na curadoria e inventividade da “A ventura” , foi mais ampla do que se poderia supor, porque foi quase definitiva a ruptura dos conceitos. A exposição aventurou-se na ironia e quase deboche da instituição museológica ampliando aos limites inimagináveis para a época — o ano de 1996 — a crítica às artes decorativas e menores e à alienação institucional.
Entre as muitas exposições de Gisela Magalhães, destaca-se aquela que foi dedicada a Macunaíma de Mario de Andrade. “Coração dos outros”, montada no SESC Belenzinho, em São Paulo, em 1999.
Sobre essa exposição, disse ela: "Foi um desafio muito grande contextualizar Macunaíma. Há pouquíssimos objetos no livro. Porém, uma exposição se faz com espaço e objetos. Por isso, foi preciso dar uma volta muito grande para pensar como poderíamos criar os elementos".
Nesse “Coração...”, mais uma vez, Gisela misturou fotografias, teatro e música para transfigurar as linguagens e as culturas da América onírica. Mario de Andrade, bichos e personagens brasileiros transitavam caótica e imageticamente transportando espectadores e participantes para os mundos passados e ambiências contemporâneas.
Arquitetura de Encantamento, que tratava da restauração da Casa Figner, denominava outra exposição projetada por ela e pela pesquisadora Amélia Maria Zaluar no Arte SESC do Rio de Janeiro em 2003.
No SESC Pompéia, espaço idealizado por Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães montou um espaço híbrido para proporcionar aos espectadores o prazer da leitura e a sensação de ouvir histórias como se essas fossem encenações. O tema dessa exposição, realizada no ano 2000, era o universo real e ficcional da escritora Hilda Hilst.
Fotos, reproduções de ambientes e sons da natureza, onde se mesclavam textos, interpretações e até latidos dos cães da escritora constituíram visual e espacialmente o verso e o avesso da obra literária de Hilda Hilst.
Gisela Magalhães nasceu em 1930 e viveu até março de 2003.

*

Janete Costa, nascida em Garanhuns no estado de Pernambuco, morreu em novembro de 2008 com 76 anos de idade na cidade de Olinda.
O trabalho de Janete Costa, arquiteta graduada na Universidade do Brasil no Rio de Janeiro, designer de interiores e curadora de exposições de arte popular, era fundamentado e reforçado pelas idéias modernistas de origens regionalistas.

À maneira de Lina Bo Bardi, Janete Costa também desenhava móveis, peças e objetos decorativos e utilitários. E, de igual modo, era colecionadora.

Ela revelou as peculiaridades de suas escolhas estéticas utilizando o artesanato popular e as peças antigas —em especial os de origem nordestina e colonial— na criação de ambientes e arquiteturas funcionais de programas arquitetônicos diversos.

Os inúmeros resultados formais de seus projetos no campo da arquitetura de interiores, da expografia e da museografia foram criativos e únicos, pois, nesse *métier*, Janete criava ambientações que valorizavam as peças antigas e tradicionais mesclando-as com objetos produzidos pelos artífices e artesãos brasileiros.

O caráter essencial desses trabalhos, portanto, também resultava na promoção e garantia de atividade geradora de renda para os artistas populares.

Janete Costa considerava que a organização das exposições "A arte do casual" e "O artesanato como caminho", realizadas em 1981 no Rio de Janeiro e em São Paulo foram as primeiras experiências em que ela recuperou a arte popular na condição de diretriz para o desenvolvimento do design e da ambientação arquitetônica.

Figura 3. Casa da arquiteta Janete Costa no Rio de Janeiro, 2002. Ambientação com mobiliário e peças de arte de linguagens variadas.

Desse entendimento estético, Janete Costa expressava também a base ética da função social de seu trabalho profissional. Assim, afirmava: *"As coisas não aconteceram na minha vida por acaso. Vi portas abertas e entrei, entrei mesmo. Procurei passar por todas e não passar sozinha, mas levando gente comigo".* Janete era casada com o arquiteto Acácio Gil Borsói que com ela muito se identificava. Para exemplificar o fato de ser esse sentimento recíproco, observamos que Janete dizia que a coleção que ambos organizaram resultou de suas pesquisas e era composta de objetos que formavam um conjunto.

Em 2007, ela fez a curadoria da exposição "Uma Vida" no Museu do Estado de Pernambuco, onde apresentaram publicamente uma seleção memorável de peças representativas da história e da pesquisa de ambos.

Esse conjunto, dizia ela, era uma "espécie de depoimento sobre a trajetória" do casal, "um jeito quase didático de dizer" o que para ambos era uma "boa peça, um bom design, uma coisa de bom gosto".

Janete Costa era também considerada uma profissional à frente de tudo e de todos. As suas apropriações e transformações das tendências européias, junto com a aplicação de conceitos universais e regionais, tornaram-na a "matriz dos sonhos" de muitos seguidores e discípulos.

Em 1992, na exposição "Viva o povo brasileiro" Janete Costa parecia recuperar as referências que Lina Bo Bardi utilizou na mostra de acervo semelhante, realizada em 1969 para homenagear Rodrigo Melo Franco. [7]

No ano de 2005, nas galerias do SESC do estado de São Paulo, realizou a cenografia de Que Chita Bacana; fez a curadora da Bienal Naïfs do Brasil e da exposição de arte popular Do Tamanho do Brasil.

A exposição "Transparências", organizada em 2008, reuniu peças recriadas que lhe traziam as lembranças da infância. Os vidros de valor e origem variada eram a matéria essencial, ou seja, os cacos ou pedaços dessas recordações.

Essas Transparências foram transformadas poeticamente. Assim, os seus pedaços de memória transmudaram-se em contextos inéditos, pois se completavam para os novos usos: castiçais, móbiles e objetos decorativos que ela recriou com ferro, aço e vidro.

Outra obra que demarca a visão e o impressionante envolvimento de Janete Costa é o trabalho de organização da exposição permanente do Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco, localizado na cidade do Recife.

7 *Na exposição "A mão do povo brasileiro", já referida neste artigo, além de homenagear Rodrigo Melo Franco, Lina Bo Bardi tratava de valorizar os artesãos de várias regiões do país.*

O primeiro módulo “Nordeste: territórios plurais, culturais e direitos coletivos” foi inaugurado em dezembro de 2008, após a morte da arquiteta. O conceito e os focos da exposição representam a emoção com que ela se envolveu e a doação de sua experiência, o que ela definiu como uma “questão de pernambucanidade”.
Na condição de curadora e autora desse projeto, que é considerado uma ação museográfica de longa duração, Janete imprimiu todas as forças de sua marca pessoal. Assim, utilizou cores primárias e neutras, e recursos audiovisuais e de iluminação que, associados ao uso de mobiliário expositivo sofisticadamente simples e materiais de natureza diversa e à organização minimalista dos objetos, mobilizam os olhares de diferentes públicos para a riqueza da cultura e do desenvolvimento da Região Nordeste.

*

Onde encontrar Musas ...

O registro e análise de algumas das inúmeras obras de Lina, Gisela e Janete constantes deste artigo são produtos iniciais da pesquisa “Museus modernistas” desenvolvida no PROARQ; portanto, o que foi escrito até aqui é apenas uma parte consistente do que foi estudado até o momento.
Observo que a bibliografia sobre Lina Bo Bardi de cunho acadêmico e analítico é vasta; são muitos os periódicos e catálogos que contem imagens e pequenos textos sobre as realizações de Janete Costa; e o trabalho de Gisela Magalhães é quase inédito neste campo da crítica.
No entanto, breves reflexões comparativas podem contribuir para melhor conhecê-las.
Lina, a arquiteta italiana, foi a mestra; Gisela, também urbanista, foi curadora de exposições e transitou por todas as escalas e medidas da arquitetura criando ambiências inusitadas; e Janete, erudita moderna e clássica mestra das ambientações e da arquitetura de interiores, foi amante da arte tradicional e popular.
Para elas, configurar e organizar os espaços destinados a toda a gente foi prática interdisciplinar que abrangeu a arte e a técnica e, portanto, nessas ações, elas ampliaram a integração dos campos arquitetural e museológico.
Desse ponto de vista, pode-se afirmar que as realizações de Lina Bo Bardi, Gisela Magalhães e Janete Costa reforçam o fato de que, não importando a natureza e os significados originais, o fazer estético modernista é associado à utilidade ética da arte, tanto no campo arquitetural quanto no domínio museal e expográfico.

Assim dito, nas realizações dessas mulheres denota-se que a prática profissional teve o objetivo de concretizar a plena função socializante da arte, constituindo, assim, um discurso didático e consciente.
Embora a digressão entre disciplinas e campos culturais que, de certa maneira, são dados como diversos, tenha sido outro denominador comum na trajetória profissional dessas mulheres, conceitos e métodos fazem a diferença.
Para exemplificar a importância das pequenas diferenças de métodos e instrumentos, dentre as experiências de Gisela e Janete que foram geradas sob a influência de Lina Bo Bardi, a proteção do Patrimônio e a promoção do artesão popular brasileiro aparecem de forma destacada.
A amplitude da linguagem internacional das obras de Lina e de Janete faz contraponto com o forte espírito carioca de Gisela. Entretanto, Lina, Gisela e Janete, de maneira muito própria, fizeram os objetos patrimoniais brasileiros discursarem as próprias verdades originadas em muitas raízes, histórias e sujeitos.
A fusão da cultura popular confere as obras de todas elas a categoria quase clássica do movimento moderno. A linguagem que as identifica, resulta, portanto, da integração de produtos das técnicas rudimentares à inteligência técnica industrial.
Portanto, na busca e difusão de verdades regionais pode-se afirmar que elas estiveram entre Dionísio e Apolo, Aleijadinho e Walter Gropius; e, ainda buscaram a semelhança de Montezuma e Cortês, Peri e o brigadeiro Alpoim, idealizando Palladio e Corbusier.
Arquitetas e mestras do Patrimônio moderno brasileiro, Lina, Gisela e Janete conformaram suas semelhanças detendo o poder de estabelecer as diferenças das coisas do mundo.
Enfim, no Olimpo, embora não pareça, essa é a tarefa e esse é o lugar destinado às musas.

Referências bibliográficas

ArcDesign. Nº 38, 2004. Quadrifoglio Editora, São Paulo.

SIM. *Nos* 53 e 61. Recife, 2008 e 2009.

Casa e Jardim. Nos 179 e 182.

CATÁLOGO de exposição. *Viva o povo brasileiro*. MAM-Rio, 1992.

Design & Interiores. Nos 23 e 26.

GUIMARAENS, C. (1993), *Dois olhares sobre o patrimônio cultural: Lina e Lygia*. Dissertação de mestrado. UFRJ / ECO.

Habitat. Nos 62, 11, 56.

OLIVEIRA, O. (2006), *Lina Bo Bardi*. São Paulo: RG e GG Editoras.

PROJETO. São Paulo: *Projeto Editores*. Nos 33, 149 e 212.

SANTOS, J.R. (1996), "A ventura republicana". In CATÁLOGO da exposição, Museu da República.

Diana Pérez

Actualmente adelanto como trabajo de investigación de la Maestria en museología y gestión del patrimonio cultural, un proyecto para la implementación de herramientas de comunicación y de movilización social, para un Centro de memoria de las victimas del secuestro. Cuento con una amplia experiencia en el diseño e implementación, coordinación y conceptualización de estrategias de comunicación y en el diseño y rediseño de piezas que las fortalezcan. A lo largo de mi desempeño profesional, he trabajado como diseñadora freelance y también he tenido la oportunidad de interactuar en grupos de trabajo interdisciplinario y comunitario para la construcción colectiva de herramientas pedagógicas con comunidades en riesgo en diferentes entidades públicas y privadas.

ESPACIOS MUSEALES COMO HERRAMIENTAS DE MOVILIZACIÓN SOCIAL

Diana Pérez

Resumen

Se propone hacer una aproximación al panorama teórico y práctico actual de los museos comunitarios y centros de memoria, analizando de forma crítica cuáles son las posibilidades y limitaciones desde la comunicación para este tipo de institución de enseñanza alternativa, proponiendo cómo pueden activar mecanismos de movilización social, para establecer lazos con la comunidad. En el texto se abordan conceptos que subyacen a esta nueva forma de representación cultural y que ayudan a moldear la creación de centros de memoria como espacios museológicos, para ello se han descrito los contenidos, recursos y características de dichos espacios, además de comentar cuestiones de carácter práctico en la operación en ellos. Además, se ha realizado una revisión de casos, con el objetivo de analizar el impacto de museos y exposiciones en otros países del mundo que están alcanzando el estadio de "centros de memoria", identificando cuáles son los contenidos, funcionalidades y herramientas comunicativas del museo, con especial énfasis en nuestra realidad.

Palabras Clave: Museos, Centros de Memoria, Patrimonio, Movilización

Abstract

The purpose is to make an approach to the current theoretical and practical overview of the community museums and places of memory, also critically analyze the possibilities and limitations of the communication for this type of alternative educational institution, suggesting how they can activate mechanisms of social mobilization, and to link them with the community The text deals with concepts that underlie this new form of cultural representation and helps to shape the creation of centers of memory as museum spaces, this will have described the content, resources and characteristics of such spaces, as well as discuss the practical issues in their operation. Moreover, it has conducted a review of cases, with the aim of analyze the impact of museums and exhibitions in other countries in the world that are reaching the stage of "memory institutions" identifying what content, features and communication tools of the museum with special emphasis in our reality.

Keywords: Museums, Memory, Heritage, Mobilization

La enorme visibilidad con que cuentan fenómenos como el secuestro, la desaparición o el desplazamiento forzados en el contexto colombiano, radica en que se han convertido en una problemática que unifica a las comunidades urbanas o rurales (con condiciones socioeconómicas, edades y referentes culturales muy diversos) a través de sentimientos, actitudes e intereses que los identifican como parte de una realidad común que debe ser recordada, quizás como única herramienta real para combatirla.

En ese sentido, un proyecto de memoria se puede identificar con el objetivo de espacios museales como el de la Shoá, ubicado en Montevideo; el Museo del Holocausto Yad Vashem, instalado en Monte Herzl de Jerusalén; el Museo de Hiroshima, o con los proyectos expositivos de reparación que tratan de realizarse en el marco de leyes de justicia, acompañadas por acciones de recuperación de la memoria colectiva, como los efectuados en el Perú post Alberto Fujimori o en Colombia en el gobierno de Álvaro Uribe. La misión de estos espacios es recordarle a su comunidad cercana y a la sociedad en general las graves consecuencias de la xenofobia, el sexismo, la desaparición forzada y la guerra, esto con el objetivo de prevenir la reiteración de actos racistas y violentos, que independientemente de los aprendizajes colectivos a través de la historia, siguen amenazado a la humanidad. Es decir, la memoria es concebida en estos espacios como un mandato ético para las nuevas generaciones.

Desde esa perspectiva, un centro de memoria o una institución museal en torno a ella, como los ejemplos señalados anteriormente, se convierten en una herramienta que, apoyada en diferentes recursos, permite el debate abierto en el que voces de gran variedad de actores sociales (víctimas, líderes, artistas) plantean análisis, discusiones y concertaciones sobre estas manifestaciones.

De acuerdo con lo anterior, un proyecto de movilización social desde un espacio museal debe activar en su público una reflexión integral en torno a estas problemáticas y sus implicaciones sociales, lo cual permite consolidar la función básica de las “instituciones de memoria”: la de ubicar a la comunidad dentro de su mundo para que tome conciencia de sus problemáticas como individuos y seres sociales (De Carli, 2003: 7).

Un espacio de estas características involucra un fuerte componente museal, puesto que los ejes metodológicos que lo soportan como proyecto, tienen una enorme relación con las categorías de la museología. Por ello, se hace necesario de manera permanente, involucrar y comprometer desde el inicio a las comunidades, para que rodeen, visiten y ayuden a construir un centro de estas características; ya que ellos y ellas (como víctimas y familiares o vecinos) son, de manera particular, expertos reconocidos en cada problemática, por haber vivido, convivido y analizado

Diana Pérez
ESPACIOS MUSEALES COMO HERRAMIENTAS DE MOVILIZACIÓN SOCIAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 64-74

estos delitos y porque, además, pueden reconocer puentes para acercarse a una investigación y un proyecto de esta índole. De acuerdo con lo anterior, la participación de las comunidades le brinda un respaldo singular a la veracidad y a la misión de este tipo de apuestas museológicas.

En ese sentido un espacio de memoria para y desde sus protagonistas, necesita recuperar su vivencia y su reflexión; por lo que debe organizarlas, documentarlas y realizar exposiciones con elementos testimoniales que recuerden estas experiencias como acción permanente y estrategia de movilización y comunicación.

Un ejercicio de estas características debe contemplar la elaboración de un inventario, clasificación y selección de los objetos con los que se cuenta para proyectar la consolidación del espacio museal y alimentar las exposiciones y muestras. Es necesario para este tipo de tareas que las víctimas y sus familias autoricen, inicialmente, los objetos que harían parte de las exposiciones. Empero, dichos objetos deben pasar por la consideración de la institución museal, sobre todo, para satisfacer las necesidades de comprensión y análisis de un público que van más allá del intereses inmediato por los acontemientos. Es decir, la institución museal no puede quedarse en un activismo político y debe apuntar a quedarse en la conciencia de quien lo visite. De esta manera al escoger las piezas se deberá tener en cuenta:

- La verosimilitud y la carga emocional de las piezas escogidas para que integren las muestras.
- Objetividad y distancia temporal que se pueda tener y conseguir con las mismas.
- Que todas las piezas deberán hacer parte del inventario del Centro, por lo menos el tiempo que dure la muestra, por lo que se debe establecer con los familiares y donantes acuerdos o convenios de manera formal.
- Las piezas con un valor sentimental no puedan ser donadas al Centro, serán fotografiadas, duplicadas o escaneadas y devueltas, de acuerdo a los términos que para su tratamiento se hayan establecido en el marco del convenio de donación o préstamo.

Con base en el resultado de la catalogación inicial y de los grupos focales que de ella se deriven, autores y propietarios de las fotografías, los documentos y las pruebas deberán aprovechar ese escenario para re-crearse a los ojos de los visitantes a través de esas circunstancias dolorosas y privadas que los rodearon. Pero, más que visibilizarse, su participación ayuda a reelaborar un discurso que evidencie cuál es su papel frente a los hechos narrados y las circunstancias especiales que las generan. Un ejemplo de lo anterior es la importancia que tiene en el discurso museográfico la catalogación, registro e inventario de todo el material relacionado con el secuestro, que gracias a los testimonios grabados, fotografías, pruebas de supervivencia, cartas

y expedientes de casos de victimas ya liberadas, de las que aun no han recuperado su libertad y de otras personas han permitido crear conciencia acerca de las consecuencias de ese flagelo, como los casos de aquellos que, desafortunadamente, nunca regresaron a casa.

Dentro de la propuesta es muy importante tener presente que se deben desarrollar o fortalecer los canales de difusión para que los procesos desarrollados dentro del proyecto, sean realmente participativos y no terminen por encerrarse o encasillarse dentro del espacio expositivo. En ese sentido, Baudrillard señala, en su libro *El Sistema de los objetos*[1]*,* que el objeto tiene función desde su misma creación, lo cual lo integra a un sistema. De esta manera, el objeto debe ser comprendido como un producto que busca dar satisfacción a ciertas necesidades humanas, por lo tanto el valor del objeto está relacionado con éstas (Baudrillard: 2004). Es por ello, que la asignación de valor a las piezas que conforman el futuro acerbo del espacio museal y de las que serán exhibidas se pueda analizar en dos sentidos: por un lado, la satisfacción de las necesidades de las víctimas y sus familiares, quienes también son víctimas, en cuanto a la restitución de su identidad, la conservación y divulgación como co-creadores de una apuesta museológica.

Por otro lado, en la pertinencia de su significado dentro de la construcción de la memoria colectiva, desprendida y en franca oposición a la espectacularización impersonal que hacen los medios de comunicación y otros muchos actores sociales y políticos en torno a ellos, porque de manera lamentable el secuestro, la desaparición forzada y las masacres venden como noticia o como excusa para la "acción política". Es en ese contexto donde se puede hablar de la perdida de la intencionalidad y funcionalidad del objeto, porque éste ingresa al espacio museal por situaciones mediadas por el consenso de determinados segmentos de la sociedad.

En el caso del secuestro, los objetos pueden llegar a perder un cierto valor por la satisfacción de necesidades. Ese es el caso de las llamadas pruebas de supervivencia, las cuales satisfacen una urgencia momentánea de conocimiento del paradero y estado de los secuestrados. Por lo que para el equipo curatorial, el reto es conseguirles una nueva significación; pero en un sentido documental que los convierta en un trasmisor de cierto tipo mensajes concientizadores y reflexivos[2].

1 *Baudrillard, Jean. El sistema de los objetos. Siglo XXI, México D. F. - Buenos Aires, 2004. Lord, Barry y Barry, Gail Dexter. The manual of museum exhibitions. Altmira, London, 2002; pp. 1 a 66 y 469 a 510. Hooper-Greenhill, Eilean. Los museos y sus visitantes. Trea, Gijón, 1998.*

2 *Recordemos que el concepto de Patrimonio implica una noción de memoria asociada en la mayoría de los casos a los objetos. El objeto resulta significativo porque es rico en historias y formas.*

Propuesta expositiva

Una apuesta expositiva en contextos como los del secuestro busca presentar, evidenciar, visibilizar y disponer las historias de vida de manera que dejen un interrogante en el espectador y trasladen la realidad de estas familias y sus vivencias personales a la gente del común, al público visitante.

Las propuestas de Barry Lord y Gail Dexter, en el libro *Manual de gestión de exposiciones*[3], resaltan como para lograr ese acercarmiento con el público es necesario que los elementos que inicialmente se han proyectado en cuanto a una exposición inicial, involucren un estudio interdisciplinario y la recolección de documentos acerca de estas problemáticas por periodos específicos Teniendo en cuenta lo anterior, un proyecto con tema como el secuestro debe considerar como éste se encuentra inserto en la historia colombiana como fenómeno secular y las distintas modalidades que han tenido en los últimos 30 años. Una investigación proyectada de esta manera, se alimenta del estudio de aspectos del patrimonio y su relación con el desarrollo cultural, poniendo especial énfasis en la transformación de la relación de la sociedad colombiana con este fenómeno. En una fase posterior, se iniciaría la tarea de adquisición y/o legalización, investigación y clasificación de bienes y objetos representativos de las víctimas de los periodos seleccionados.

Ahora bien, en el texto de Lord y Dexter[4] se propone un modelo *complejo* de producción de exposiciones desde la concepción de las ideas hasta la puesta en escena y los procesos de comunicación, asociados a la exposición, para conducir a la consolidación de un espacio museal más crítico y reflexivo. El modelo propuesto gira en torno a dos elementos importantes que determinan el resultado final. Estos elementos son el público y las evaluaciones del espacio que están estrechamente ligados. Por lo que proponen tres grandes momentos evaluativos que acompañan el proceso, desde la gestación de las ideas expositivas y el desarrollo curatorial, pasando por la fase de diseño e implementación y un tercer momento evaluativo que busca indagar acerca de la transmisión y construcción de conocimientos que sugiere la exposición con respecto a los posibles públicos de un museo. Girando en torno a los visitantes, este modelo busca propiciar un cambio en la forma pasiva que caracteriza la visita a algunos museos, reemplazándola por la construcción de una metodología integradora, que busque medios que sirvan para armonizar el potencial pedagógico de los museos en el proceso de comunicación con el visitante.

3 *Lord, Barry y Barry, Gail Dexter. The manual of museum exhibitions. Altmira, London, 2002; pp. 1 a 66 y 469 a 510.*

4 *Ibid.*

Este “modelo complejo” podría resultar muy acertado dentro del desarrollo del componente expositivo de un espacio de memoria de y para las víctimas, ya que precisamente podría orientar el proceso aplicando los conceptos ya expuestos en este documento, para construir con los actores relacionados directamente y el público general, una comunidad reflexiva en torno al fenómeno desde diferentes perspectivas.
Cabe anotar que una exposición sobre la problemática del secuestro, ya sea permanente temporal, virtual o itinerante, debe relacionarse con procesos de investigación, reflexión, crítica, movilización, divulgación y comunicación, que se lleven a cabo desde la institución y de la mano de las comunidades y públicos. Esto con el fin de consolidarse como un escenario de liderazgo donde el análisis, la producción de conocimiento y de acciones en torno a las víctimas sean fortalecidos. Con estas actividades, se pueden prospectar los públicos interesados e incluso identificarlos; pero las aproximaciones reales que en este sentido se puedan hacer pueden comenzar con identificar como uno de los públicos potenciales a las víctimas, sus familiares y allegados en una primera instancia, en una segunda, a las personas vinculadas a otras instituciones que llevan a cabo procesos de reivindicación y memoria y, en una tercera, a investigadores o estudiantes interesados en el tema. Como complemento, se puede realizar un “sondeo de opinión” que permita recoger ideas de personas que no estén directamente relacionadas con los roles mencionados, para proyectar un potencial público general.

La museografía

La expografía sobre el secuestro se puede proponer inicialmente mediante distintos ejes como la multiplicidad de roles que se involucran y se identifican en el conflicto: víctima, testigos y familiares; el paralelismo entre estos delitos en Colombia y en otros países y la historia del fenómeno en si; testimonios personales y consecuencias generales que ha tenido, tiene o tendrá en la sociedad colombiana. Para cada exposición es pertinente tener en cuenta los códigos luminosos, cromáticos y tipográficos, la arquitectura del espacio, el mobiliario y el tiempo del recorrido. Se espera que con juegos de luz y penumbra y con la distribución de elementos en el espacio, se produzcan sensaciones para comprometer a los visitantes con las víctimas, para que al final de la visita, independientemente de la intención o del lugar del recorrido, se encuentren en un punto abierto en lo posible al aire libre, donde se reivindique la vida. Por ejemplo, en un jardín o se produzca la sensación de libertad, en el caso de u espacio para las víctimas del secuestro. Con esta relación

simbólica del espacio, se puede convertir una exposición en una vivencia emotivo-racional donde los valores visuales se adapten y evidencien las dicotomías libertad-opresión o vida-muerte.

Espacios, temperatura de la luz, gamas de color, formas y objetos se pueden utilizar en este tipo de propuesta para crear un efecto psicológico que permita trasmitir las emociones y crear un sentimiento de identificación, motivando la reflexión acerca de las actitudes individuales y colectivas frente a estos delitos, lo que puede afianzar la idea de que "los espacios museales como las personas tienen personalidades individuales, dependiendo de las colecciones y el edificio que las contenga. La atmósfera inclusive puede inevitablemente llegar a reflejar la personalidad del equipo de trabajo del mismo" (Lord y Lord, 2001; 26).

Los recorridos dentro del espacio museal presentarán una historia, casi personalizada de las victimas, con la cual el público pueda identificarse. Tal como señala Rafael Emilio Yunén (2004) en ¿Museología Nueva?, ¡Museografía Nueva! es necesario tener en cuenta que las "exposiciones se basan en emociones y no en conocimientos previos. Deben ser pensadas para todo tipo de público. Para producir un impacto sensorial que pueda generar una atmósfera que incite, conmueva, estremezca, provoque, sugiera, genere vivencias y afecciones, para estimular el conocimiento y la interactividad de tres maneras: inteligible, provocadora y cultural" .

Los públicos

Este tipo de apuestas museológicas tiene un fuerte perfil comunicativo, porque se trata de transmitir un mensaje cargado de múltiples componentes sensoriales, reflexivos y educativos en torno a la violencia como fenómeno social y a su vez, como acto delictivo. En ese sentido es muy importante conocer los tipos potenciales de públicos de la institución.

Las consideraciones con respecto al público de Eilean Hooper-Greenhill en *Los museos y sus visitantes*[5], privilegian la importancia del desarrollo de estudios enfocados a conocer las necesidades de los visitantes del museo, con el fin de desarrollar políticas de servicio para los mismo, lo que resulta ser de gran ayuda, cuando se piensa en el horizonte de expectativas de un espacio de memoria para víctimas.

5 *Hooper-Greenhill, Eilean. Los museos y sus visitantes. Trea, Gijón, 1998.*

Pensando en su creación, como lo plantea Hooper-Grenhill, la identificación de servicios a ofrecer durante la visita es muy importante, ya que involucra un completo espectro de necesidades, dado que un espacio de memoria tiene como prioridad la construcción de sentido a través del tipo de comunicación que se establezca con los diferentes públicos.

Para este espacio lo que se plantea es una perspectiva pedagógica vivencial, formas de aprendizaje que despierten sentimientos y procesos de adquisición de conocimiento, convirtiéndose en programas de construcción de identidad que produzcan un cambio de visión y por lo tanto de actitud hacia el fenómeno.

En consonancia con el ejercicio de pedagogía vivencial que se quiera construir para un espacio museal, los y las guías tendrán que compenetrarse con los testimonios de las familias de las víctimas e incluso con los familiares voluntarios que deseen participar directamente en este grupo, para conseguir que las visitas guiadas sean más fluidas y naturales dada la complejidad del tema. Se espera entonces que las anécdotas de supervivencia, además de transmitir lo que pueden sentir las víctimas, susciten en los visitantes una reflexión sobre el conflicto armado del país, para dejar en ellos y ellas, la inquietud sobre la igualdad de derechos que tenían y perdieron temporalmente estas personas en su cotidianidad.

Es importante proyectar una y varias convocatorias periódicas como ejercicio de movilización, donde se involucre el trabajo de artistas que sean víctimas o que participen de procesos de reconstrucción de memoria con comunidades afectadas. Paralelo a esta exposición que se podría considerar el eje principal del proyecto expositivo, se busca gestionar la posibilidad de hacer una muestra itinerante que recorra el país, incluyendo en primer lugar, las regiones más afectadas y a las que finalmente pertenece el proceso. Así mismo se puede desarrollar una muestra paralela para que sea visitada virtualmente desde otros países en un sitio web, teniendo en cuenta que muchas víctimas o posibles víctimas han tenido que salir del país por este motivo. El museo como contenedor y propiciador de espacios para la memoria debe escuchar la voz de la historia de quienes lo diseñan y patrocinan, pero de alguna manera debe privilegiar a quienes lo construyen con su opinión y visitas en el día a día.

Bibliografía

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI, México D. F. - Buenos Aires, 2004.

Hooper-Greenhill, Eilean. *Los museos y sus visitantes*. Trea, Gijón, 1998.

Lord, Barry y Barry, Gail Dexter. *The manual of museum exhibitions*. Altmira, London, 2002; pp. 1 a 66 y 469 a 510.

Villamizar, Carolina y López, Fernando. "Origen y sentido de los coloquios nacionales". En: *La arqueología, la geografía, la historia y el arte en el museo. Memorias de los coloquios nacionales*. Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2.001, pág.23.

YUNEN, Rafael Emilio. *"¿Museología Nueva? ¡Museografía Nueva!"*. www.cielonaranja.com/rey_museografia.h

Eliene Dourado Bina
MUSEUS: ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO, INTERAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 75-86

Eliene Dourado Bina

Graduada em Pedagogia, pela Universidade Católica do Salvador – UCSal (1983), com habilitação em Orientação Educacional e em Museologia pela Universidade Federal da Bahia – UFBa (1985), com habilitação em museus de Arte e de História. Mestre em Educação e Contemporaneidade, com enfoque em Educação, Gestão e Desenvolvimento Local Sustentável, pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB, (2009). Integra o Grupo de Pesquisa Sociaprende – Educação em Valores, UCSal; professora da Faculdade Mauricio de Nassau; diretora adjunta do Museu Eugênio Teixeira Leal/Memorial do Banco Econômico; professora visitante da Pós-Graduação da Universidade Federal do Amazonas – UFAM; ex-diretora da Diretoria de Museus – DIMUS/IPAC; laudista de obras de arte do Instituto Cultural Itaú e da Fundação Armando Álvares Penteado, Sao Paulo; conselheira efetiva e vice-presidente do Conselho Federal de Museologia; membro do Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus, DEMU/IPHAN/MINC; assistente do Cadastramento Nacional de Museus, DEMU/IPHAN/MINC.

MUSEUS: ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO, INTERAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL

Eliene Dourado Bina

Resumo

Este artigo apresenta os principais resultados de um estudo sobre o desenvolvimento da função sócio-educativa do museu, ancorada na comunicação, diálogo e educação ocorridos entre os museus e a comunidade. A análise perpassa pela reflexão de ações de democratização e comunicabilidade propiciadas pelos espaços museológicos, especialmente, às classes sociais desfavorecidas, cultural e economicamente. Enfim, examina a utilização dos museus como espaços de comunicação através dos elementos expositivos, iluminação cênica, ambientação, cenografia, sonorização, cor, vitrines ou suportes museográficos, textos, legendas e etiquetas, dentre outros. A pesquisa, que resultou neste trabalho, está embasada no método dialético, por ser o que melhor se adequa ao estudo dos conflitos e contradições vivenciados entre a Museologia tradicional e a Nova Museologia, considerando que esta defende a implantação de diversificadas formas de comunicação. Adota a contribuição de Pierre Bourdieu por discorrer sobre a interferência direta dos ”capitais cultural, artístico e simbólico” na percepção de acervos expostos em museus; e complementada com a de Pedro Demo, que alerta para a importância da educação pautada no “aprender a aprender”, de onde resulta a formação de um cidadão atuante, crítico e participativo. Utiliza pesquisa bibliográfica, questionário e observação dos visitantes de museus. Este trabalho é inovador por sistematizar e analisar diversas formas de comunicação que buscaram a interlocução entre o visitante e a coleção, e que conseguiram comunicar, de forma objetiva, com os diversos públicos, membros das diversas classes sociais, independente do grau de instrução ou faixa etária.

Palavras-chave: Museu, Expografia, Comunicação, Educação

Abstract

This article presents the main results of a study on the development of socio-educational function of the museum, built on communication, dialogue and education that took place between museums and the community. The analysis goes through the reflection of shares of democratization and responsiveness offered by the museum spaces, especially the disadvantaged social classes, cultural and economically. Finally, examines the use of museums as places of communication through the exhibition elements, lighting, ambiance, scenery, sound, color, or windows media museographic, text, captions and labels, among others. The research, which resulted in this work is grounded in the dialectical method, to be the best suited to the study of conflicts and contradictions experienced between the traditional Museology and New Museology, considering that it supports the introduction of diverse forms of communication. Adopts the contribution of Pierre Bourdieu to discuss the direct interference of "cultural capital, artistic and symbolic" in the perception of collections exhibited in museums and supplemented by Pedro Demo, which points to the importance of education guided in learning to learn", which indicates the formation of an active, critical and participatory. Uses literature and documents, questionnaire, interview and observation of museum visitors. This work is innovative due to systematize and analyze various forms of communication sought dialogue between the visitor and the collection, and able to communicate in an objective way, with several servants, members of different social classes, regardless of educational level or age.

Keywords: Museums, Expography, Communication, Education

A compreensão da obra de arte, para Bourdieu (2003), está relacionada à origem social, ao nível de escolaridade e ao grau de instrução familiar. Por isso enfoca que os museus encontram-se abertos a todos, porém, inacessíveis à maioria da população, visto que a educação formal[1] deficitária não desperta a necessidade cultural do grande público. Esse fator, relacionado ao baixo capital cultural, artístico e simbólico de significativa parcela dos brasileiros, contribui para a inacessibilidade destes à cultura e, em especial, aos museus. Para que um visitante apreenda o capital simbólico contido em um acervo exposto, ele necessita dos capitais cultural e artístico, embasadores dessa compreensão. É exatamente esse quadro que os profissionais de museus tentam reverter, por meio de diversas metodologias educativas incentivadas pela Nova Museologia.

Portanto, a área museológica defende que a exposição seja comunicativa, também para o grande público. Que ela seja estabelecida através de diversos elementos, além da textual, para que seja facilitado o seu entendimento. Assim, a concepção e montagem de uma exposição devem ser baseadas no entendimento de que "a cultura é mediação ao operar a relação entre uma manifestação, um indivíduo e um mundo de referência" (DAVALLON, 2003), concebendo, nesse estudo, a manifestação como o objeto exposto; o indivíduo como o visitante e o mundo de referência como o espaço musealizado. Assim, a exposição tem como principal objetivo reduzir o distanciamento entre o ambiente museal e o público, em uma abordagem educativa.

Pautada no princípio de que "a exposição é a principal instância de mediação dos museus, é a atividade que caracteriza e legitima a sua existência tangível" (SCHEINER, 2003), a mostra deve adotar os princípios de uma museografia que busque a interlocução entre o visitante e a coleção, que consiga se comunicar, de forma objetiva, com os diversos públicos, membros das diversas classes sociais, independentemente do grau de instrução ou faixa etária. Por isso deverão ser analisados os aspectos geradores e/ou reforçadores do afastamento do grande público dos espaços museológicos, que foram causados por uma educação formal deficitária ou inexistente, dificuldades financeiras vivenciadas, sensação de distanciamento e não pertencimento às coleções expostas e ao espaço museal e, ainda, pela falta ou escassa divulgação da programação desenvolvida pelos museus (CABRAL; CURY, 2006). Portanto, a mostra deverá ser embasada na busca de solução para atendimento ou minimização dessas necessidades, através de um

1 *Uma educação formal apropriada auxilia na percepção que o visitante tem de uma exposição.*

trabalho interdisciplinar, com profissionais de diversas áreas[2], buscando conceber, através de diferentes experiências, uma exposição dialógica com o grande público. Para enfrentar essa problemática de exclusão, os profissionais responsáveis pela montagem de exposições, deverão utilizar recursos museográficos com o propósito de implantar uma expografia ancorada em elementos comunicativos, tais como cenografia, cor, iluminação, audiovisual, multimídia, sonorização, dentre outros, que facilitem a compreensão do acervo exposto – mesmo tradicional, sacralizado e erudito – e que atraiam o grande público, independentemente do nível cultural, por meio da comunicação visual. Com esses elementos comunicacionais, pretende-se propiciar que "[...] toda a ampla gama de experiências visuais, tácteis, aurais e emocionais impregnem o processo, transformando o observador em participante 'ativo' e permitindo maior grau de imersão no conjunto a ser comunicado", (SCHEINER, 2003), para proporcionar o aprendizado.

Assim, os profissionais envolvidos no projeto museográfico, deverão estar atentos sobre a função social do museu, na contemporaneidade, as ações educativas a serem desenvolvidas na exposição e a comunicação que esta deverá estabelecer com os diversos públicos, principalmente com os desfavorecidos culturalmente. Essas informações técnicas, pautadas no diálogo, são substanciais para a composição do projeto expográfico, no estabelecimento de seus objetivos e pressupostos visando à interação e à educação que a coleção poderá propiciar ao visitante. Igualmente, esse diálogo preliminar deve permitir contextualizar o espaço museal em um cenário de mediação cultural[3] (DAVALLON, 2003) entre o homem e o objeto, de maneira a poder proporcionar uma interlocução através da comunicação visual.

Para viabilização dessa dialogicidade faz-se necessário que a concepção e a execução do projeto expográfico sejam estruturadas considerando-se algumas questões na utilização do acervo em ações educativas e culturais, a exemplo de:

> [...] a que tipo de público o museu pretende atender, que estratégias se pretende adotar para as atividades que serão desenvolvidas dentro e fora do museu e que tipos de equipamentos e instrumentos tecnológicos irão compor as exposições e atender aos demais setores e serviços.
>
> (COSTA, 2001, p. 14)

2 *Das áreas de Engenharia, Arquitetura, iluminação, cenografia, mobiliário museográfico, sonorização, web design.*

3 *Ou seja, proporcionar uma mediação cultural, cuja "ação consiste em construir uma interface entre esses dois universos estranhos um ao outro (o do público e o, digamos, do objeto cultural), com o fim precisamente de permitir uma apropriação do segundo pelo primeiro" (DAVALLON, 2003), cujo objetivo é surpreender o visitante, pelos componentes expositivos contemporâneos e pelos elementos comunicativos utilizados.*

Após reflexão sobre essas questões e a análise do perfil do público-alvo da exposição, é indicado que a equipe de profissionais, responsável pela montagem, opte pela utilização de uma mostra contemporânea, composta por elementos expositivos inovadores atrativos, tendo em vista que,

> [..] ao constituir sua linguagem especialíssima, a exposição importa ainda elementos específicos de outras linguagens e de outros campos do conhecimento, externos à Museologia: do campo tecnológico, os efeitos de som, luz e as linguagens virtuais; da arquitetura, da arte, do teatro e do design, a capacidade de conjugar forma, espaço, cor, tempo e movimento, criando conjuntos sígnicos de grande expressividade; das disciplinas científicas, o discurso do objeto.
>
> (SCHEINER, 2003)

Essa conjunção de elementos visa propiciar a comunicação, por meio da valorização das características estilísticas e dos componentes constitutivos de cada peça exposta, de forma que possam comunicar através da sensibilização e emoção com os diversos públicos. Enfim, proporcionar o aprendizado através do envolvimento e apropriação desses bens pelos visitantes, ancorado na interlocução da linguagem, tecnologia e cultura. A linguagem, entendida como as diversas formas de comunicação, textual, visual, tátil, sonora; a tecnologia, como os recursos que viabilizarão essa linguagem; e a cultura, todo o contexto e capital simbólico que envolvem as coleções expostas.

Tudo, tendo em vista que uma exposição "[...] constitui, de certa forma, uma experiência multidimensional, que não pode ser colocada em palavras: pois é o olhar que precede o toque e a fala, seduz o observador, provoca-lhe os sentidos [...]" (SCHEINER, 2003), e a compreensão de que a expografia forma um campo de interlocução entre o público e o objeto, devendo contextualizar a informação para suscitar a emoção, visto que "o museu formula e comunica sentidos a partir de seu acervo. Esses dois atos são indissociáveis" (CURY, 2005, p.367), onde os elementos expositivos e o acervo devem estar consubstanciados de modo a viabilizar que a exposição seja um "ambiente para o treinamento dos sentidos, [...] uma instância mais espontânea do aprendizado, aquela que torna possível a liberdade da experiência, e nos faz compreender a enorme importância dos sentidos na construção do conhecimento" (SCHEINER, 2003).

Para tanto, a distribuição do acervo deve ter como propósito a concepção de uma exposição "tendo o objeto material como vetor de conhecimento, comunicação e de construção de significados culturais" (CURY, 2005, p.367), onde os elementos característicos importantes da coleção sejam valorizados por uma comunicação visual, composta por iluminação cênica, ambientação, cenografia, cor, vitrines ou suportes individuais, além de textos, legendas e etiquetas, complementada com

a sonorização ambiente e recurso audiovisual. Segundo Scheiner (2003), essas linguagens buscam:

> [...] entender, em profundidade, as infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas possibilitadas pela imersão do corpo humano no espaço expositivo. Esta imersão será tão mais intensa e efetiva quanto mais abertos forem os modos de controle das articulações entre a forma, espaço, tempo, som, luz, cor, objeto e conteúdos.
> (SCHEINER, 2003)

A ambientação deverá ser produzida por uma diversidade de elementos expográficos e o acervo constituído por tamanhos, volumetria, estilos e motivos decorativos diversos. Essa diversificação e a forma assimétrica adotadas na afixação das peças terão como propósito interromper a linearidade comum em concepções expositivas tradicionais. A ambientação poderá propiciar um circuito condutor do visitante, que o induza a um itinerário que facilite a observação das peças expostas além de garantir uma sintonia entre o percurso expositivo e o roteiro informativo.

A cenografia deverá ser composta por peças de diferentes procedências, épocas, materiais e tamanhos, que podem ser dispostas de forma a compor um ambiente cenográfico que as contextualizem no período histórico, estilo artístico, área geográfica, dentre outros, em que foram produzidas, para facilitar o entendimento do público.

As vitrines e suportes museográficos devem ser confeccionados em materiais, formatos e cores que não – ou pouco – interferiram na percepção e leitura das obras pelos visitantes; que dêem leveza à mostra; valorizem a visibilidade das peças e, se possível, de forma tridimensional; explorem a diversidade das características estilísticas e elementos pictóricos da coleção exposta. De preferência que sejam individualizados, para cada peça, o que atrai o visitante a observá-la, mais atentamente, por não dividir a atenção com outras peças, e que nela concentra a atenção, percepção e interação com o visitante.

Enclausurar as peças de pequenas dimensões, em vitrines também pequenas, permite ao visitante a dissecação do objeto pela própria curiosidade e sedução do olhar, que está voltado unicamente para ela. Pois, "pelo olhar, é possível ao observador 'possuir' o objeto desejado, alcançá-lo através do espaço, percorrer a superfície, traçar seu contorno, explorar sua textura, traçar uma ponte entre seu corpo e o corpo do objeto" (SCHEINER, 2003).

A sonorização deverá complementar a mostra, propiciando um ambiente agradável e acolhedor, por meio de uma trilha musical composta por músicas diversificadas, eruditas e populares, que sejam correlatas ao tema da exposição. Referindo-se à sonorização, em um ambiente museal, Scheiner (2003) confirma que "[...] a

percepção do som 'abraça' o visitante, envolvendo seu corpo e sua mente em vibração e ritmo. Mas há também o movimento, que articula som e imagem, criando efeitos especialíssimos [...]". Portanto, a produção da trilha sonora deve ser planejada e executada para que o visitante, ao percorrer os salões expositivos, possa vivenciar as várias melodias, audíveis em qualquer ambiente, percebendo a sonoridade tanto da música erudita quanto da popular, em uma simbiose com a exposição.

Em uma sala com recurso audiovisual – um espaço para exibição de filmes e documentários, dentre outras ações – os visitantes, inclusive os não letrados, poderão conhecer a história de uma coleção, através da locução e entrevistas que os compõem, sobre o museu, patrono e as coleções expostas.

O percurso expositivo poderá ser dotado de informações bilíngües – em português e inglês – tanto nas etiquetas, quanto nos verbetes e textos, sobre o acervo e temas tratados na mostra, de forma a facilitar as ações dos monitores e mediadores culturais com o público estrangeiro.

A equipe de montagem da exposição deve optar pela utilização de poucos textos, embasada pela conduta de "que vivenciar é infinitamente mais importante que informar" (SCHEINER, 2003). Daí a necessidade de se criar outro instrumento que forneça informações mais aprofundadas aos visitantes e pesquisadores. Por isso, deve-se utilizar recursos info-tecnológicos com um banco de dados para o público que desejar aprofundar conhecimentos ou realizar pesquisas sobre o acervo exposto, a diversidade dos temas, tratados direta ou indiretamente na exposição, e dos enfoques que a envolvem. Segundo Costa (2001, p.18), "[...] atualmente, faz-se uso de recursos multimídias para complementar a informação sobre as coleções, de maneira a que se possa atender os variados níveis de público".

A segurança do acervo e do público também merece a mesma atenção dos demais quesitos aqui tratados. Em todo o percurso expositivo deverão ser instalados equipamentos modernos, de prevenção a incêndio e furtos ou roubos, como o circuito interno de tv, detector de fumaça e sensor de presença. Colocadas, também, lâmpadas de emergência em todas as salas, entre outros equipamentos.

A museografia do Museu Eugênio Teixeira Leal/Memorial do Banco Econômico, localizado no Pelourinho, em Salvador, está pautada nos enfoques tratados neste artigo, tais como, elementos comunicativos – cenografia, cor, iluminação, audiovisual, multimídia, sonorização – suportes expositivos, com painéis e vitrines interativas que convidam o visitante a abandar o posicionamento passivo e adotar um ativo, onde ele é um agente do seu próprio conhecimento. Creditamos a essa interatividade a avaliação positiva que o visitante tem do museu, onde no questionário aplicado sobre a exposição de longa duração, a indicação de satisfação

que foi de 98%, entre bom e ótimo.
As ações educativas desenvolvidas neste museu, também são bastante atraentes. Pautadas na missão de "contribuir para a preservação, a difusão e a apropriação do patrimônio cultural, aplicando ações museológicas e atuando como referencial para o exercício da cidadania", desenvolve o AEIOUTUBRO – Criança, Cultura e Cidadania, projeto lúdico-pedagógico realizado, anualmente, em comemoração ao Dia da Criança; Edital de Exposições Temporárias, que visa a democratização e equidade de acesso à pauta de mostras na Galeria Francisco Sá; Inclusão Socio-Digital, para propiciar a familiarização do público menos favorecido cultural e economicamente com as novas tecnologias da informação; Moral da História, debate sobre valores éticos e morais através do cinema; Passaporte do Futuro: Programa de Educação Patrimonial e Formação de Jovens Monitores para Museus e Instituições Culturais, objetiva a capacitação profissional de jovens que possuem baixa renda familiar e inserção no mercado de trabalho; Programa Museu-Escola, atividade consolidada pelas redes de ensino, públicas e particulares; Ritmos e Ritos Populares da Bahia, proporciona a valorização e disseminação das tradições e manifestações populares baianas; Semana de Museus, apresentação de expressões culturais variadas; Varal Cultural, incentivo à leitura. Essas ações foram e são desenvolvidas, de forma intensa e regular, buscando atender à comunidade do Pelourinho, de Salvador, Região Metropolitana e Interior do Estado, por meio desses projetos e programas.
Portanto, com esse conjunto de ações, a interação com a comunidade superou a assimetria entre o acervo, o espaço museal, e a sociedade, abrindo esse rico patrimônio não só as classes sociais hegemônicas, aos integrantes dos extratos mais altos da sociedade baiana e os turistas, mas às diversas camadas sociais, especialmente aos menos favorecidos. Portanto, o Museu Eugênio Teixeira Leal/ Memorial do Banco Econômico cumpre a sua função social e colabora com diversos segmentos e classes sociais, inclusive praticando a inclusão social, além de preservar a memória e a história da Bahia.

Considerações finais

Quando uma exposição consegue estabelecer uma relação de intensa sensação com um visitante, proporciona um aprendizado efetivo e marca, positivamente, seu relacionamento com os museus contemporâneos. Também poderá disseminar as mudanças que estão ocorrendo nos espaços museais, de que apenas um público reduzido tem conhecimento.
Toda essa diversificação da linguagem museográfica tem por finalidade incentivar o

olhar, por sua importância para aquisição do conhecimento por ser ele específico e peculiar a cada indivíduo. Scheiner (2003) chama atenção para essa singularidade pessoal, pois "cada corpo dispõe de um jeito de olhar que lhe é próprio e essa particularidade condiciona também sua visibilidade como corpo diferente dos outros". O profissional de museu deve contemplar essa especificidade, visto que cada visitante tem um ritmo próprio e pessoal de apreensão do conhecimento, de percepção da obra de arte e dos elementos expositivos.

Conforme visto, a mediação cultural ocorre entre o homem e o objeto. Em uma mediação pedagógica, a condução da aprendizagem pode ser realizada através do "formador como mediador" e "por dispositivos técnicos fornecidos pelos formadores" (DAVALLON, 2003). Isso por considerar que o formador/monitor é de fundamental importância para a "mediação pedagógica" e, conseqüentemente, para o aprendizado de alunos da educação básica e do público em geral. Verifica-se que o aprendizado e interação ocorridos, se dão por meio da comunicação museológica, entre o objeto e o homem.

Portanto, a museografia deverá ser moderna, atraente e emocionante, percebida pelo visitante independentemente do capital cultural acumulado, devido às estratégias de democratização do conhecimento utilizadas na mesma. Ela deverá ser concebida buscando a democratização, também, do espaço museal, por meio da sua dessacralização. É estabelecendo a quebra de paradigmas museográficos que o museu precisa trabalhar, de forma mais intensa, para e com a comunidade na qual encontra-se inserida, para disseminar a diversidade e pluralismo culturais; favorecer ao fortalecimento da identidade cultural e ao exercício de sua cidadania, de modo a proporcionar que o visitante abandone o papel do observador para atuar de forma interativa na produção do conhecimento visto que o processo reflexivo, interativo e aprendizado ocorrem de forma natural e gradativa, com a produção do seu próprio conhecimento.

Referências

Ataíde, Yara Dulce Bandeira de (1995), Educação, sociedade e diversidade cultural. **Educação e Sociedade.** Salvador, ano 4, n. 4, p. 39-63, jul-dez.

Bina, Eliene Dourado (2007), **A representação do Patrimônio Histórico Baiano:** educação e arte. ANPED, v. 1, p. 1-20, Caxambu, MG.

______ (2008), O amor pela arte. In: Palmeira, Maria José de Oliveira; Roseira, Nilson Antonio Ferreira (orgs.). **Educação e democracia**: fundamentos teóricos para uma abordagem dos valores. Salvador: Eduneb, v. 1, p. 267-270.

Bourdieu, Pierre (2007), **Escritos da educação**. In: Nogueira, Maria Alice; Catani, Afrânio (orgs.), 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes.

Bourdieu, Pierre; darbel, Alain (2003), **O amor pela arte:** os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Zouk.

Bruno, Maria Cristina Oliveira (2006), **Generosidade e Acessibilidade:** a contribuição da metodologia museológica na construção da noção de pertencimento. In: III Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários / X Atelier Internacional do MINOM, Rio de Janeiro. **Cadernos do MINOM**.

Cabral, Magaly; cury, Marilia (2006), **Parcerias em educação e museus.** In: Anais do III Encontro Regional da América Latina e Caribe – CECA/ICOM. São Paulo: MAB/FAAP.

Costa, Heloisa Helena F. G (2003), **História, educação e memória preservando o Patrimônio Cultural**. In: Simpósio Arqueologia e Atualidade, Porto Alegre: Museu Antropológico do Rio Grande do Sul.

______ (2001), **Novas estratégias de comunicação em museus**. In: EPECODIM, Rio de Janeiro. Comunicação em Museus. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins.

Chagas, Mário de Souza; santos, Myrian Sepúlveda (2002), A vida social e política dos objetos de um museu. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 34, p. 195-222.

Cipriano, Carlos Luckesi; Cosma, Elói Barreto José; Baptista, Naidison (2003), **Fazer universidade:** uma proposta metodológica**.** 13.ed. São Paulo: Cortez.

Cury, Marília Xavier (2003), **A comunicação em questão:** exposição e educação, propostas e compromissos. São Paulo: Associação de Amigos do MAE.

______ (2006), **O público e a comunicação museológica**. 2º. Integrar. Anais. São Paulo: Fabab/ Imprensa Oficial do Estado.

Davallon, Jean (2003), **A mediação:** a comunicação em processo? Tradução: Maria Rosário Saraiva. Paris, França: Médiatons & Médiateurs, 19.

Demo, Pedro (2000), **Conhecer & aprender**: sabedoria dos limites e desafios. Porto Alegre: Artes Médicas Sul.

______ (1994), **Política social, educação e cidadania**. 5. ed. Campinas, SP: Papirus.

Freire, Paulo (1991), **A educação na cidade**. São Paulo: Cortez.

Mensch, Peter Van (1994), **O objeto de estudo da museologia.** Tradução: Débora Bolsanello; Vânia Oliveira. Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF.

Moutinho, Mário Canova (1995), A Declaração de Quebec de 1984. In. ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (orgs.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo.** São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom.

Nogueira, Maria Alice; Nogueira, Cláudio M. Martins (2002), A sociologia da educação de Pierre Bourdieu: limites e contribuições. **Educação & Sociedade.** Campinas, SP, v. 78, p. 15-36.

______. **Bourdieu & a Educação** (2006), 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica.

Palmeira, Maria José de Oliveira (1995), O público e o privado no projeto pedagógico em discussão. **Educação e Sociedade.** Salvador, ano 4, n. 4, Salvador, UNEB, jul.-dez., p. 65-90.

Primo, Judite (1999), Museologia e património: documentos fundamentais**. Cadernos de Sociomuseologia.** Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n.15.

Santos, Maria Célia Teixeira Moura (2008), **Encontros museológicos:** reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN/DEMU.

______ (2002), Museu e educação: conceitos e métodos. **Ciências e Letras – Patrimônio e Educação**. Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação. Porto Alegre, n. 31, jan./jun.

Scheiner, Tereza C. M. (2003), **Comunicação - educação - exposição: novos saberes, novos sentidos.** Semiosfera. Revista de Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro, n. 4-5.

Varine-Bohan, Hugues de (2004), **Património e educação popular. Aprender ao Longo da Vida**. Portugal, n. 2, out., p. 36-41.

Elizabete Rodrigues de Campos Martins
MUSEUS E ACERVOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 87-98

Elizabete Rodrigues de Campos Martins

Professora Doutora do Departamento de Projeto de Arquitetura, do Programa de pós-graduação em Arquitetura e Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Documentação — NPD — da UFRJ–FAU. Concluiu o doutorado em Geographie Sociale et d'etude Urbaines – Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales em 2002. Atua na area de arquitetura e urbanismo, com enfase em planejamento e projetos da edificacao.

MUSEU NUM ACERVO

Elizabete Rodrigues de Campos Martins

Resumo

A idéia subjacente ao titulo desta comunicação — Museu num Acervo — é sublinhar a importância da conservação de documentos da arquitetura para o estudo e a escrita da historia e teoria de seus objetos, como os museus, quanto para outros campos como, por exemplo, o da museologia. E ressaltar que o estudo dos desenhos de representação e textuais, realizados pelo do arquiteto Affonso Eduardo Reidy no processo de concepção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — MAM permitiu-nos traçar o processo da transmissão de idéias que se movimentam entre diferentes culturas e épocas, na construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Processo de Concepção, Documentação de Arquitetura, Acervo

Abstract

The idea behind the title of this communication - Museum in a Collection - is to emphasize the importance of keeping documents from architecture for the study and writing of history and theory of their objects, such as museums, as well as for other fields, for example, museology. And note that the study of the representation drawings and texts, made by the architect Affonso Eduardo Reidy in the design of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro - MAM enabled us to trace the process of conveying ideas that move between different cultures and times, in the construction of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro.

Keywords: Design Process, Documentation Architecture, Collection

Os termos acervo e museu entrelaçados no titulo, a primeira vista, “soa” tautológico. Entretanto, a idéia foi proposital visando expor as “camadas arqueológicas” das diferentes influências no processo de pesquisa arquitetônica de um objeto materializado, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy, na década de 1950. Os traços originais do processo de concepção deste museu, conforme os croquis devidamente conservados no Núcleo de Pesquisa e Documentação – NPD[1]. O que de certa forma explica o titulo deste, reiterando a idéia de se expor os traços de um museu que são conservados em um acervo que se destina a arquitetura, sobretudo a brasileira.
O processo de gestação da concepção desse museu e de sua localização foi bastante curioso. O Rio de Janeiro naquela época expandia seus limites urbanos conquistando espaço da célebre baia da Guanabara. E sobre este período nos escreveu Carmem Portinho que, ela e Reidy alugaram um apartamento na Avenida Beira Mar e que, de suas janelas, ficavam imaginando como resultaria o espaço sobre o mar no qual se ergueria o futuro MAM. O período dessa construção lhes permitiu observar, pouco a pouco, a concretização de um espaço no qual se construiriam sobre o aterro um parque público e um museu para a arte moderna, amadurecendo suas convicções metodológicas. Certamente, durante o processo “etnográfico espacial” Reidy revisitou suas memórias percorrendo diferentes espaços projetuais estudados, imaginando-os tanto tridimensionalmente quanto os argumentos teóricos arquitetônicos trocados com os próprios colegas de profissão[2]. E como nos conta ainda Carmem Portinho, “o meu gabinete no Departamento de Habitação Popular ficou sendo um prolongamento do museu. Foi lá que nasceu o traçado do futuro MAM carioca. Reidy iniciou seus estudos prevendo, sem interferir na deslumbrante paisagem, três grandes blocos intercomunicantes: Exposição, Escola e Teatro.”[3]
Naquele período Reidy evidentemente já admirava, há muito, as idéias de Le Corbusier sobre museus, como aquela idéia para o crescimento ilimitado, e seu esforço hercúleo para realizá-lo, materializá-lo. O que o levou inclusive a escrever, durante seu estudo para a Esplanada de Santo Antonio, ao arquiteto franco-

1 *Núcleo de Pesquisa e Documentação da Universidade Federal do Rio de Janeiro na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.*

2 *Elizabete Rodrigues de Campos Martins, A modernidade está nos jornais — Affonso Eduardo Reidy e o Museu de Arte Moderna. In Arquitetura e Movimento Moderno / Ceça Guimaraens (org.), Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Coleção Proarq, 2006, p.185-196.*

3 *Carmem Portinho, Por toda a minha vida. Depoimento a Geraldo Edson de Andrade. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.116*

suíço explicando que havia previsto naquele espaço, no entanto sem ter definido exatamente o local, para que ele realizasse seu "Musée à croissance illimité" idealizado em 1939.

Essa prática da concepção de objetos para lugares imaginários ou "sem lugar" na realidade é um exercício inerente ao processo da reflexão criativa caro àqueles do oficio da arquitetura. No acervo do arquiteto Lucio Costa, por exemplo, consta uma série de desenhos por ele mesmo identificados como as "casas sem dono", através dos quais refletia o espaço, suas dimensões, distribuições para a habitação ou no "modo de morar da *maioria dos brasileiros*"[4].

Certamente durante a fruição da construção do novo lugar Reidy em sua "promenade architecturale" rememorou, entre outras, a proposta de Le Corbusier para o Museu do Crescimento Ilimitado. Um Museu constituído por um núcleo central quadrangular com 7 metros de lado, elevado sobre pilotis, em torno do qual se distribuíam, ilimitadamente como num labirinto, as galerias envidraçadas, com acessada por uma rampa localizada em uma de suas laterais. Intentava proporcionar ao observador a idéia de um crescimento cultural espacial ilimitado coroado, pela ascensão a cobertura do edifício, com o descortinar do cosmo e da sua fruição.

No projeto corbusiano três questões foram centrais. A primeira consubstanciada na liberação do objeto do solo, para eximi-lo da semelhança de um monolítico bloco em pedra, ficando o solo inteiramente livre da sustentação do edifício mantendo a própria integridade física da geografia original do terreno. O que facultava a liberação do rés-do-chão à circulação, quer dos pedestres, quer dos automóveis reiterando sua idéia de arquitetura e de urbanismo modernos. As outras duas relacionam-se justamente às questões da luz e do tempo, ou seja, duas condicionantes que influem diretamente no "mecanismo" sensorial do observador durante seu percurso através das galerias rasgadas por aberturas em fita. Estas, identicamente conformadas, em seu sentido geométrico, facultam ao observador vivenciar, ao percorrê-las, como diria Louis Marin, os "utopiques: jeux d'espace"[5] nos quais a similaridade espacial percorrida, ora os facultava clareza, ora confusão. Exceto aos argutos e perspicazes usuários que compreendessem a orientação lumínica incidida através da fitas vítreas da paisagem exterior.

4 *Lucio Costa, O problema da habitação popular. In Lucio Costa, Registro de uma vivencia. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.340.*

5 *Louis Marin, Utopiques: jeux d'espaces, Paris: Les Éditions de Minuit, collection "critique", 1973.*

Essa tríade conceitual de condicionantes certamente era uma das preocupações metodológicas reidyanas desde seus primeiros traços que “só gostava de projetar após estudar muito os detalhes para o desenvolvimento do projeto”[6].
Então traça, sobre o papel manteiga, a lápis, uma linha horizontal representando a “linha de terra” ou “uma extensa área conquistada ao mar, no coração da cidade, onde num futuro próximo surgirá um parque público, a beira-mar, rodeado por uma belíssima paisagem”[7], finalizando na do mar compondo sua “fig.1”, conforme a própria descrição do arquiteto. A representação de uma vegetação mais alta e exuberante do jardim distingue justamente a separação entre o parque, no sentido da Avenida Beira Mar, e o lugar “escolhido” para a localização do museu, antecedido por duas longilíneas palmeiras imperial, símbolo de nobreza e pujança do Brasil no século XIX. Sobre o espaço destinado ao museu, esboça então um grupo de figuras humanas e uma outra, mais isolada, a partir da qual define um cone visual enfatizado justamente pelo ângulo da visão humana na contemplação da “belíssima paisagem” circundante (fig.1), indícios da liberação da geografia do novo sitio.

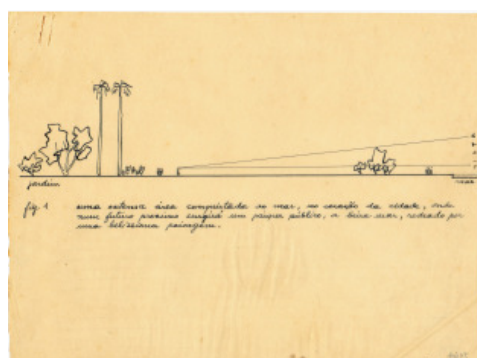



Fig. 1 AER 0025

Fig. 2 AER 0026

6 *Idem Carmem Portinho, p.127.*

7 *Coleção AER 0001 – Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ-FAU.*

Aos elementos graficamente representados na primeira figura, sobrepõe os da "fig.2", uma segunda linha paralela a do solo, três vezes mais alta que a figura humana que "passeia" sobre a "linha de terra", para enfatizar que naquele preciso lugar geométrico o cone visual humano não seria interrompido nem sequer tangenciado. Esta segunda linha, embora ainda "flutuante" no croqui, indica justamente o lugar geométrico refletido para a base plana estrutural do piso da galeria do museu. Em outras palavras, a laje do piso da futura galeria de exposições do museu.

No terceiro croquis ou fig.3, outra vez sobreposto ao das outras duas figuras anteriores, Reidy exibe justamente toda a idéia da estrutura formal concebida para o futuro Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aqui a estrutura prismática retangular reidyana adquire, com novos tons, a questão central do museu corbusiano.

Reidy adota, como no atual palácio Gustavo Capanema, um dos cinco pontos da arquitetura moderna de Le Corbusier, e libera o solo e sua geografia "criada" com os pilotis assemelhando-se ao "V" no MAM (fig.4). Entretanto, em ambos exemplos no Rio de Janeiro, a liberação do rés-do-chão destinou-se exclusivamente aos passeios e à contemplação dos homens entre os jardins do centenário mestre Burle Marx. As galerias, em vez das janelas "fita", foram inteiramente vedadas por vidro translúcido através do qual se contemplam, além da arte exibida no interior do museu, as transformações sazonais proporcionada pela vegetação tropical do "extenso" e conformado Parque Público.

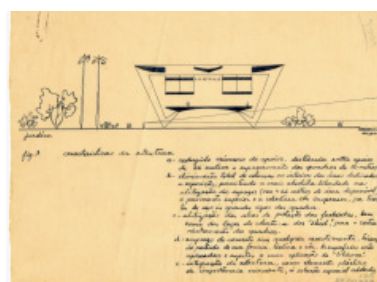



Fig.3 AER27

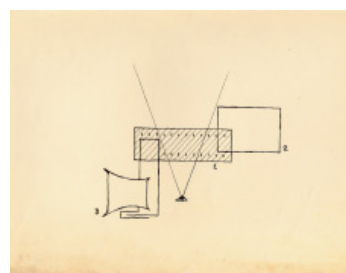



Fig.4 AER-F0053

Affonso Eduardo Reidy adotou o pilotis, mas a luz e o tempo preferiu deixar que fossem percebidos através das vedações vítreas, sobretudo contrariando a idéia implícita a confusão labiríntica corbusiana. Ao contrario, Affonso Eduardo Reidy reiterou a proposta de ruptura moderna resgatando à arquitetura a idéia de tipo como “uma espécie de continente para o conhecimento que, mediante sua lógica interna, harmoniza forma, conteúdo e significado, representando-os em ordens de diferentes níveis”[8].

No Museu de Arte Moderna o “utópico jogo de espaços” institui-se através de um objeto arquitetônico simples, a despeito da complexidade, como uma educativa e simples “promenade architectural” museográfica (fig.5) entre o espaço arquitetônico do interior e o natural exterior, de uma “belíssima paisagem” criada e “enxertada”[9] à original da cidade, por dois grandes mestres brasileiros, a natural da cidade em parte de um novo aterro sobre o mar.

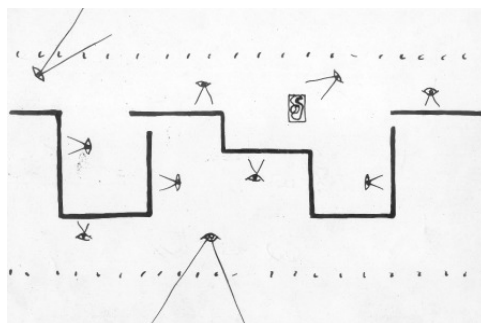



Fig.5 AER-F0072
Percurso museográfico

Fig.6 AER 002
Fachada Norte com o Pão de Açúcar ao fundo

8 Günter Pfeifer e Per Brauneck, Tipologia. In Günter Pfeifer e Per Brauneck ,Casas com Pátio. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009, p.15.

9 Enxerto, termo apreendido de GIOVANNONI, Gustavo – Vecchia citt`a ed edilizia nuova.

Se a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que o envolve é sempre uma questão da maior importância, no caso do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro esta condição adquire ainda maior vulto, dada a situação privilegiada do local em que está sendo construído, em pleno coração da cidade, no meio de uma extensa área que num futuro próximo será um belo parque público, debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeada pela mais bela paisagem do mundo. Foi preocupação constante do arquiteto evitar, tanto quanto possível, que o edifício viesse a constituir um elemento perturbador na paisagem, entrando em conflito com a natureza. Daí o partido adotado com o predomínio da horizontal em contraposição ao movimentado perfil das montanhas e o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente, que permitirá manter a continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício, o qual deixará livre uma parte apreciável do pavimento térreo.
Em lugar de confinar as obras de arte entre quatro paredes, num absoluto isolamento do mundo exterior, foi adotada uma solução aberta, em que a natureza circundante participasse do espetáculo oferecido ao visitante do Museu (...)"[10].
O texto explicativo de Affonso Eduardo Reidy sobre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro redigido em 1953 enfatiza seu partido consubstanciado na idéia de impedir que o objeto arquitetônico de sua autoria se constituísse em um "elemento perturbador" à incomparável paisagem natural da cidade cujo eco, nove anos mais tarde, será rememorado na escrita do mestre ao despedindo-se do nosso país:

> Hoje eu digo adeus aos meus amigos do Brasil e a este país que conheço desde 1929. Para este grande viajante, existem lugares privilegiados no planeta, entre montanhas, planaltos e planícies com grandes rios que correm rumo ao mar; o Brasil é um desses lugares acolhedores e generosos que gostamos de poder considerar como um amigo.
>
> (Le Corbusier, Rio de Janeiro, 29/12/1962)[11].

A analogia de certo modo comunga visões e ameniza a consideração unilateral da recepção de influencias. Quer dizer, assim como Le Corbusier absorveu, em seu aprendizado, idéias do mestre L'Eplattenier, estas se somaram àquelas fruídas em suas diferentes viagens como ele mesmo declara: "A arquitetura árabe nos dá uma preciosa lição. Se aprecia andando, a pé; é caminhando, deslocando-se que

10 Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Jornal Correio da Manhã, 26 de janeiro de 1958, NPD.

11 Jacques Sbriglio, Le Corbusier entre dois mundos. In catalogo da exposição do mesmo nome na Caixa Cultural, Rio de Janeiro entre 28/07 e 23/08/2009, p.4.

se vai observando as ordens da arquitetura. Este é um principio contrario ao da arquitetura barroca concebida sobre o papel, em volta de um ponto fixo teórico. Eu prefiro o ensinamento da arquitetura árabe"[12].
Inegavelmente Affonso Eduardo Reidy absorveu as influencias de Le Corbusier, embora estas tenham também sido extremamente profícuas a diferentes arquitetos do país. Entretanto, se por um lado se afirmam esta influencia acreditamos poder também afirmar que a recíproca foi verdadeira a de Reidy sobre o franco-suíço, entre outros. Pois o privilegio de Le Corbusier não se restringiu apenas as belezas naturais do Brasil. Em seus "meandros" de viajante contaminou-se pelas novas idéias arquitetônicas lançadas pelos jovens arquitetos brasileiros como foi, por exemplo, o caso do amigo Affonso Eduardo Reidy.
A convivência brasileira foi inclusive divisora de águas em sua própria produção arquitetônica como bem explicita o arquiteto Jacques Sbriglio, curador da exposição "Le Corbusier entre dois mundos":

> O antes [do convívio brasileiro] é um período "purista", o das mansões parisienses, e o "racionalista", do edifício Clarté ou Molitor. O depois é o período "brutalista", com o concreto armado como sua matéria prima, e todo um novo vocabulário arquitetural que se implanta a partir da utilização do brise-soleil, que se torna para Le Corbusier, apos o pilotis, a planta livre, a janela em fita e o terraço jardim, o "sexto ponto da arquitetura moderna[13].

A impressão revelada pela análise do arquiteto-curador francês reitera a influência levada deste país embora a impressão revelada por Carmem Portinho, ao visitá-lo no fim da segunda guerra, não tenha revelado impressão idêntica: "Le Corbusier me recebeu no seu atelier e conversamos um pouco antes de mostrar-lhe o material que havia preparado sobre o Ministério da Educação. Sua primeira impressão ao analisar a documentação foi de raiva. Virou-se para mim um pouco ríspido e disse: "Veja só, trabalhei durante toda a minha vida, publiquei livros e lancei a arquitetura moderna no mundo e no Brasil. Nunca consegui fazer na prática o que essa rapaziada do Brasil fez – um prédio desses seguindo meus princípios. Com as minhas idéias fizeram um edifício novo"[14].
Entretanto, vinte anos depois, em sua ultima estada no Rio de Janeiro, conforme noticia o jornal O Globo sobre a Homenagem no Museu de Arte Moderna no Rio

12 *José Baltanás, Le Corbusier, promenades. Barcelona:Gustavo Gilli, 2005, p.7. Apud Boesiger, W. (Ed), Le Corbusier, Oeuvres complète, vol.2, 1929-1934. Basiléia:Birkhauser, 1995.*

13 *idem, op. Cit., p.4*

14 *idem op.cit. Carmem Portinho, p.97.*

de Janeiro (...) que lhe foi prestada [a 28 de dezembro de 1962], no restaurante do Museu de Arte Moderna, e constante de almoço oferecido por 70 arquitetos e pela diretoria do MAM, o arquiteto francês Le Corbusier [junto a Carmem Portinho] **teve a ocasião de dizer que não costumava comentar obras de outros profissionais, mas que o prédio do Museu era muito bem projetado**[15].

Carmem Portinho e Le Corbusier no restaurante do MAM -1962

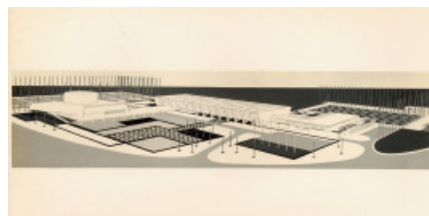
Como sublinhado anteriormente sobre a concepção de projetos "sem lugar ou sem dono", as influências conceituais são correntes no campo da arquitetura, embora a análise aprofundada sobre seus limites e transformações ainda se tem muito o que explorar. Quero dizer, estudos sobre as influências arquitetônicas transmitidas por arquitetos brasileiros, é ainda um campo pouco explorado. Seus indícios começam a ser revelados pela pesquisa, desenvolvida por Ceça de Guimarães, sobre a analogia formal existente entre o projeto arquitetônico para o MAM do Rio de Janeiro, realizado por Affonso Eduardo Reidy em 1953[16], com o projeto realizado em 1956 por Le Corbusier para a Maison de La Culture em Firminy na França.
Essas idéias foram, pouco a pouco, surgindo a partir do processo detalhado de catalogação durante o arranjo da coleção documental do arquiteto no acervo do NPD. A mistura entre o texto e o desenho foram justamente revelando ao

15 *grifo nosso.*

16 *Solar GrandJean de Montigny, Affonso Eduardo Reidy, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: O Solar: Índex, 1985, p.92-95.*

Elizabete Rodrigues de Campos Martins
MUSEUS E ACERVOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 87-98

conhecimento dos limites das influencias no trabalho de Affonso Eduardo Reidy[17], ao mesmo tempo que as refletia, como em uma via de mão dupla, naquelas de seus colegas de ofício: como no projeto do arquiteto Acácio Gil Borsoi para o Museu de Arte Moderna de Recife de 1956, naquele projetado pelo arquiteto Christian de Portzamparc para a polemica Cidade da Musica no Rio de Janeiro; que o próprio declara ter sido o MAM-RJ de Affonso Eduardo Reidy "a melhor [arquitetura] do mundo quando o estudava na adolescência nos anos 60"[18]; ou então no projeto de Paulo Mendes da Rocha projeto para o Cais das Artes, em Vitória, Espírito Santo como novamente explica o próprio: " É bom lembrar que o MAM do Rio de Janeiro, do [Affonso Eduardo] Reidy, já é assim — ou seja, diante de uma paisagem belíssima, você procura, sempre que pode, que um grande edifício não seja uma pedra no chão"[19].

A idéia reidyana concebida para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ultrapassou seu tempo e confirmou as declarações inabituais de Le Corbusier em emitir pareceres sobre a obra de outros profissionais, **"mas que o prédio do Museu [de Arte Moderna do Rio de Janeiro] era muito bem projetado"**, sem dúvida**,** é**!**

NPD-AER-F0022 – Maquete: Teatro, Exposições e Escola - MAM-RJ

17 Ceça Guimaraens, Sobre museus e arquitetura. In Rodrigo de Queirós (org.), Arquitetura de museus: textos e projetos, São Paulo: FAUUSP, 2008, p.13-28.

18 Christian de Portzmparc, Cidades em colapso.Folha de São Paulo 12 de setembro de 2009.

19 Mario Giola, Cidades Velhas, Caderno Mais, Folha de São Paulo, 19 de abril de 2009, p.4-5.

Referências

BALTANAS, José (2005), “Le Corbusier, promenades”. Barcelona:Gustavo Gilli, 2005, p.7. In Boesiger, W. (Ed), *Le Corbusier, Oeuvres complète*, vol.2, 1929-1934. Basiléia:Birkhauser, 1995.

Catálogo da Exposição (1985): “Affonso Eduardo Reidy”, Solar GrandJean de Montigny, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: O Solar: Índex, p.92-95.

COSTA, Lucio (1995), “O problema da habitação popular”. In Lucio Costa, *Registro de uma vivencia*. São Paulo: Empresa das Artes, p.340.

GIOLA, Mario (2009), “Cidades Velhas”, *Caderno Mais*, Folha de São Paulo, 19 de abril, p.4-5.

GIOVANNONI, Gustavo, *Vecchia citt `a ed edilizia nuova*. Tradução do francês para o português por Elizabete Rodrigues de Campos Martins, documento digitalizado para a disciplina Sítios e Centros Históricos da Pós Graduação em Arquitetura,2007.

GUIMARAENS, Ceça (2008), “Sobre museus e arquitetura”. In Rodrigo de Queirós (org.), *Arquitetura de museus: textos e projetos*, São Paulo: FAUUSP, p.13-28.

MARIN, Louis (1973), *Utopiques: jeux d’espaces*, Paris: Les Éditions de Minuit, collection “critique”, 1973.

MARTINS, Elizabete Rodrigues de Campos (2006), “A modernidade está nos jornais — Affonso Eduardo Reidy e o Museu de Arte Moderna”. In *Arquitetura e Movimento Moderno* / Ceça Guimaraens (org.), Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Coleção Proarq, p.185-196.

PFEIFER, Günter Pfeifer e BRAUNECK, Per (2009), “Tipologia”. In Günter Pfeifer e Per Brauneck, *Casas com Páti*o. Barcelona: Gustavo Gilli, p.15.

PORTINHO, Carmem (1999), *Por toda a minha vida*. Depoimento a Geraldo Edson de Andrade. Rio de Janeiro: EdUERJ, p.116

PORTZAMPARC, Christian de (2009), “Cidades em colapso”. *Folha de São Paulo* 12 de setembro.

REIDY, Affonso Eduardo (1958), “Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”. *Jornal Correio da Manhã*, 26 de janeiro, acervo AER: NPD.

SBRIGLIO, Jacques (2009), “Le Corbusier entre dois mundos”. In *catalogo da exposição do mesmo nome* na Caixa Cultural, Rio de Janeiro entre 28/07 e 23/08, p.4.

Fernando Paulo Oliveira Magalhães

Elaboração de um programa museológico, guião de exposição permanente e proposta de exposição temporária para o Museu Municipal de Moura no âmbito do concurso público n.º 01/2009 DAF. 2009 – Coordenação da participação do CIID – Centro de Investigação Identidades e Diversidades no FITEC (Forum Inovação, Tecnologia e Emprego). 2000–2009: Docente no Instituto Politécnico de Leiria de várias disciplinas na área da antropologia, da museologia e do património – cursos de graduação e de pós-graduação. 2006-2009: Co-fundador e membro coordenador do Centro de Investigação Identidades e Diversidades. 2008 – Docente na Universidad de León das disciplinas: Museos e didáctica e Museos e sus públicos – Curso de História del Arte – 1º Ano, 2º Semestre.

Fernando Paulo Oliveira Magalhães
OS MUSEUS E A MUSEOLOGIA: INSTRUMENTOS DE DEMARCAÇÃO DE UM LUGAR NA ECÚMENA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 99-108

OS MUSEUS E A MUSEOLOGIA: INSTRUMENTOS DE DEMARCAÇÃO DE UM LUGAR NA ECÚMENA GLOBAL

Fernando Paulo Oliveira Magalhães

Resumo

Os museus têm constituído importantes meios de afirmação e de construção das comunidades nacionais. A transformação de antigos palácios reais ou da nobreza medieval, em museus públicos, bem como a construção de sumptuosos edifícios museológicos modernos e pós modernos têm simbolizado a nacionalização dos povos e a exaltação do seu espírito comunitário. O edifício museológico e os seus objectos materializam sentimentos subjectivos de pertença a novas comunidades imaginadas construindo-as e sendo, simultaneamente, construídos por elas.

Ao longo dos séculos XIX e XX, a praça do Império e os museus nela instalados constituíram factores de nacionalização do povo português (Branco, 1995). Actualmente, as regiões europeias procuram afirmar as suas identidades através do património, antigo ou recente, ocupando o museu um lugar de relevo nos discursos que procuram essa objectivação regional, nos palcos europeu e global. É por esta razão que, também em Portugal, mais concretamente em Leiria, a constituição de um “grande” museu regional na capital de distrito constitui um assunto em destaque nas narrativas que pretendem abordar o lugar de Leiria nas sucessivas tentativas de regionalização.

Palavras-chave: Museus, Comunidades, Leiria

Abstract

The museums have been important resources for the affirmation and construction of national communities. The transformation of ancient royal or noble palaces in public museums, or the contemporaneous construction of sumptuous museums, has symbolized the nationalization of the people and the exaltation of its community spirit. The museum and its objects materialize subjective feelings of belonging to new imagined communities. They are resources used to construct them.

Over the nineteenth and twentieth century, the Empire square, in Lisbon, and the museums located there, were important agents in the nationalization of the Portuguese people (Branco, 1995). Currently, the European regions are seeking to affirm their identities through the heritage. In this process, the museum is prominent in the discourses that seek the regional affirmation in the European and global stage. In Portugal, specifically in Leiria, the establishment of a "large" regional museum in the district main city is an issue highlighted in the narratives that seek to address the place of Leiria in the successive maps of the Portuguese regionalization.

Keywords: Museums, Communities, Leiria

Da Praça do Império à Nacionalização do Povo Português

> Pelos museus nela instalados ao longo do tempo, a praça do Império materializa em dois fragmentos isolados o cerne de uma aspiração intelectual vinda de finais do século XIX: edificar um grande museu do povo português [...].
> A fundação do museu leitiano, [...] [é] um padrão erguido para assinalar a nacionalização do povo na vida política nacional. Não invocando personagens, actos heróicos isolados, antes as gentes anónimas transformadas em entidade colectiva. Enaltecendo o sentimento nacional, escavando, pondo à superfície e interpretando fragmentos do seu passado, introduz-se um elemento ideológico na vida actual da nação: o povo e não as classes dominantes perpetuam a nacionalidade. O povo é o elemento instituído como novo factor político na nação [...]
>
> (Branco, 1995: 167-168).

Este trecho de Jorge Freitas Branco ilustra uma das razões pelas quais copiosos autores defensores da regionalização em Portugal, e da região de Leiria, em particular, como Tomás Oliveira Dias, observam os insucessos que desde o início do século XX têm influenciado a construção de um museu da região. Herdeiros das ficções que conduziram à construção das comunidades nacionais e à afirmação das suas identidades (Smith, 1997; Thiesse, 1997; Shore, 2000; Anderson, 2005) através da apropriação de materiais da memória, como os museus, esses autores sublinham a *triste pobreza de Leiria no que se refere à questão dos museus* [TOD][1].

> Outro problema relativamente à construção e afirmação da nossa região é a triste pobreza de Leiria no que se refere à questão dos museus, tem sido sempre um factor de descontentamento por parte dos leirienses, e as pessoas estão todas de acordo que é preciso um esquema de museus, mas os processos não andam [...]! As Caldas possuem 5 ou 6 museus e, nesse aspecto, dá lições a Leiria.
> Leiria teve um velho museu, uma coisa muito pequena da iniciativa do Dr. Agostinho Tinoco tendo-se mantido o espólio. Depois começou a construir-se um museu próximo do antigo claustro do convento de St.º Agostinho mas as obras pararam. Actualmente, no Banco de Portugal, ainda há umas exposições.
> Nós sabemos que há muito património de Leiria localizado fora de Leiria, guardado noutras instituições e que deveria voltar a Leiria, e sabemos também que, inclusivamente, haveria museus que têm um conjunto de obras de arte muito importante e que cederiam a Leiria. A cidade precisa em absoluto de um museu, não só por razões culturais, mas até por razões económicas, por via da atracção dos turistas. Leiria não o tem, e isso é um problema numa cidade que quer ser uma peça importante no contexto da região.
>
> [TOD].

1 *Entrevista realizada em 05/04/2006, sobre a regionalização em Portugal e a(s) região(s) de Leiria em particular.*

Fernando Paulo Oliveira Magalhães
OS MUSEUS E A MUSEOLOGIA: INSTRUMENTOS DE DEMARCAÇÃO DE UM LUGAR NA ECÚMENA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 99-108

Para uma efectiva compreensão dos relativos fracassos com que se têm deparado os projectos de instalação de museus regionais, tem que se recuar à Revolução Francesa e ao significado que a partir desse acontecimento passou a ser atribuído ao museu moderno. Como refere Cristina Pimentel, o museu surgiu *intimamente ligado aos processos de construção da nação e de formação de classes* (Pimentel, 2005: 105). Serviram às elites nacionais para materializarem as suas ideias de comunidade nacional. Por intermédio dos museus aprendia-se a ser cidadão nacional.
De entre os museus nacionais que em finais do século XVIII surgiram em alguns países europeus, o Louvre ficou na história pelo significado político que teve a sua transformação. Ao converter um palácio real num museu público, o governo francês legitimava em 1793 o novo Estado Republicano. O antigo palácio transformava-se num símbolo da queda do antigo regime e da imposição de uma nova ordem.

> The French Revolution created the first truly modern art museum when it designated the Louvre Palace a national museum. The transformation of the old royal palace into the Museum of the French Republic was high on the agenda of the French Revolutionary government. Already, public art museums where regarded as evidence of political virtue, indicative of a government that provided the right things for its people. Outside France, too, educated opinion understood that art museums could demonstrate the goodness of a state or municipality or show the civic-mindedness of its leading citizens ... having a bigger and better art museum is a sign of public virtue and national identity – of being recognizably a member of the civilized community of modern, liberal nations
>
> (Duncan, 1991: 88).

Enquanto museu público, o Louvre passava a ser acessível a todos os cidadãos, independentemente da sua classe, pelo que deveria funcionar como uma demonstração clara do empenho do Estado na luta pela igualdade. O museu de arte conferia à cidadania um conteúdo em que *the work of art, now displayed as public property, becomes the means through which the relationship between the individual as citizen and the state as benefactor is enacted* (Duncan, 1991: 94).
Em Portugal o liberalismo seguiu os paradigmas ideológicos que se viviam por toda a Europa da época e que eram consonantes com os provenientes da Revolução Francesa. Na primeira metade do século XIX o rei Pedro IV funda o *Museu de Pinturas, Estampas, e outros objectos de Bellas Artes*. Esta iniciativa insere-se num movimento em que os novos poderes apostam na criação de academias, conservatórios, escolas politécnicas e museus, preocupando-se também com a preservação dos edifícios históricos (Garcia, 1989). Pretendia-se promover a civilização e a cidadania, a difusão da instrução pública e o gosto pelo belo.

O século XVIII português ficou marcado por dois factores no domínio museológico: por um lado é afirmada a ideia do museu público (Vitorino, 1930), que passa a constituir o melhor meio para concretizar os ideais liberais. Por outro lado, são extintas em 1834 as ordens religiosas, sendo o seu património nacionalizado e integrado nos museus públicos.

Segundo Cristina Pimentel (2005) a situação museológica portuguesa não era comparável à dos outros países europeus uma vez que os museus que iam surgindo, continuavam a ser criados e tutelados por uma pequena elite. O Estado português estava falido e só quem detinha poder económico é que comprava os bens confiscados às ordens religiosas e instalava o seu museu particular. A autora defende que, de um modo geral, as várias tentativas de instalação de museus nacionais fracassaram, pois para além da venda do património com o objectivo de obter receitas, os governos liberais do século XIX decidiram manter esses objectos junto dos locais originais, *num processo de devolução de propriedade cultural muito peculiar para a época* (Pimentel, 2005: 104).

Leiria em busca do *museu do "seu" povo*

O problema do museu de Leiria, enquanto referente de uma memória da região, apresenta-se triplamente complexo no contexto discursivo da região. A primeira problemática prende-se com a ausência de um museu regional, o que parece colocar em evidência o *esboço* que é a região de Leiria.

A segunda problemática radica na noção de capitalidade. A existência de uma cidade capital constituiu um factor importante na conceptualização da comunidade nacional. Enquanto metáforas da grandiosidade das nações que comandavam, as capitais deveriam reforçar a sua monumentalidade com grandes museus nacionais, (Duncan e Wallach, 1978; Cantarel-Besson, 1981; Duncan, 1991; Garcia, 1989; Ramos, 1993; Branco 1999; Magalhães, 2005b). A ausência de um grande museu numa destas capitais simbolizava a fraqueza do poder do Estado sobre a Nação.

A terceira problemática tem a ver com o facto de Portugal ter sido pensado e construído como uma Nação culturalmente homogénea e centralizada em Lisboa. A criação do Museu Etnográfico Português por José Leite de Vasconcelos, ou a fundação de fontes literárias como a *Revista Lusitana* ou o *Arqueólogo Português* aprofundaram o processo de nacionalização do povo.

> A criação do Museu Etnográfico Português no ano de 1893, uma iniciativa de José Leite de Vasconcelos, foi um marco decisivo nesta modalidade de nacionalização do povo, consagrando-o pela vertente cultural no seio da nação.
>
> (Branco, 1999: 27).

Fernando Paulo Oliveira Magalhães
OS MUSEUS E A MUSEOLOGIA: INSTRUMENTOS DE DEMARCAÇÃO DE UM LUGAR NA ECÚMENA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 99-108

O século XIX ficou ainda marcado pela intenção da criação de museus distritais, referindo a circular, emitida em 25 de Agosto de 1836, a intenção da *construção de uma Biblioteca Pública e de um Gabinete de Raridades, de qualquer espécie, e outro de pinturas, em cada capital de distrito* (Gouveia, 1985: 149). Tratou-se da primeira tentativa de cobertura museológica do país.

> Embora podendo porventura concluir-se que o objectivo prioritário desta legislação seria o de proteger "as preciosidades literárias, e cientificas que pertenciam aos conventos das extintas Ordens Religiosas", e de passar a "empregar com proveito Nacional, todos esses poderosos meios de difundir a instrução, e de excitar o gosto pelas letras e belas artes", será de salientar que se estava perante um programa envolvendo a cobertura museológica de todo o país.
> (Gouveia, 1985: 149).

Com os gabinetes de raridades distritais pretendia-se a inculcação da identidade nacional. A cobertura museológica do país através deste género de "museus" significava a extensão do poder central sobre o território português numa altura em que os meios e as vias de comunicação se encontravam num estado incipiente Na circular antes mencionada revelam-se como objectivos a atingir: [...] empregar, com proveito Nacional, todos esses poderosos meios de difundir a instrução, e de excitar o gosto pelas letras e belas artes [...] (Circular de 25 de Agosto de 1836: 149).
A instabilidade política que caracterizou o nosso país ao longo do século XIX retirou a eficácia a esta determinação legislativa. Apenas em finais do século é que se iniciará um movimento de criação de pequenos museus de âmbito regional que virá a adquirir considerável expressão (Gouveia, 1985: 149). É neste período que, coincidindo com a moda da arqueologia, a disseminação de trabalhos arqueológicos e o aparecimento de espólios variados, surgem os museus arqueológicos regionais. Defendia-se que estes museus deveriam situarem-se no contexto original das escavações, junto aos locais onde os vestígios eram recolhidos (Gouveia, 1985; Ramos, 1993). Para além dos museus de arqueologia destacaram-se uma série de museus agrícolas e industriais que surgiram em Santarém, Coimbra, Guimarães e Figueira da Foz.
A proposta de criação de um museu regional de Leiria remonta a 1917 (Ramos, 1993: 46). A ideia inseriu-se nas políticas procedentes da I República que visavam incentivar a criação de museus regionais. A aprovação do projecto museológico leiriense resultou de um processo iniciado com o Decreto n.º 1 de 26 de Maio de 1911, em que se revalorizavam os museus regionais como complemento fundamental do ensino artístico e elemento essencial da educação geral (Ramos, 1993: 45). A partir da base legislativa anterior [...] são criados no país, entre 1912 e 1924, treze museus regionais (Gouveia. 1985: 164-165), de entre os quais o Museu

Fernando Paulo Oliveira Magalhães
OS MUSEUS E A MUSEOLOGIA: INSTRUMENTOS DE DEMARCAÇÃO DE UM LUGAR NA ECÚMENA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 99-108

de Arte, Arqueologia e Numismática de Leiria, aprovado pelo Decreto 3553 de 15 de Novembro de 1917. O governo central e o local, por intermédio da Câmara Municipal encarregar-se-iam da manutenção do museu.

Não obstante as sucessivas manifestações de vontade por parte do município em dotar a capital distrital de um museu, como se pode observar pela legislação que se produziu ao longo do século XX[2], o projecto de edificação do museu regional nunca veio a ser concretizado.

Vários motivos estiveram na origem do fracasso dos museus regionais. A falta de verbas foi um deles, mas a ausência de uma definição político-administrativa das regiões portuguesas constituiu a principal.

> Para aqueles que [...] se ocupavam de problemas relacionados com a conceptualização dos "museus regionais", a delimitação das áreas de intervenção desses organismos e a definição dos critérios a que deveria obedecer colocaram-se sempre como questões fundamentais e difíceis de ultrapassar, dada a contínua ingerência e sobreposição da divisão político-administrativa do País.
>
> (Gouveia, 1985: 177).

Apesar destas dificuldades, Tito Larcher [1860-1932] defendeu a instalação de uma Biblioteca erudita que servisse o distrito de Leiria (Sousa, 2000) e foi o grande impulsionador de obras como o Arquivo Distrital de Leiria, seu primeiro director, e o Museu Regional de Arte, Arquitectura e Numismática (Larcher, 1930; Medeiros, 2006: 08).

José Miguel Medeiros (2006) indica também a falta de meios e de vontade política como os principais responsáveis pela ausência de um museu regional de Leiria.

> Os dois poderes, central e municipal, não apoiaram convenientemente a consolidação das instituições culturais anteriormente mencionadas. Aliás, a insensibilidade cultural e falta de determinação dos responsáveis políticos foram gritantes, criando constrangimentos diversos à instalação e funcionamento da Biblioteca, do Arquivo e do Museu, concretamente a falta de instalações e a carência de recursos humanos e materiais. Estes acontecimentos são reveladores das perversidades que, episodicamente, estão associadas ao exercício do poder, nos seus diferentes níveis: o central, ausente e apático, pela distância; o local, vingativo e iníquo, pela proximidade.
> As dificuldades sentidas por Tito Larcher foram múltiplas: carência de instalações próprias e bem dimensionadas, com mudanças e indefinições sucessivas; falta de água e de luz; insuficiência de

2 *Para além da legislação referida neste texto, observe-se ainda os Decretos produzidos após o 25 de Abril de 1974, e em finais do século XX, nomeadamente em 1980 e 1990, responsabilizando o ex. Instituto Português do Património Cultural pela coordenação de todas as actividades do museu de Leiria (Alínea 17, Artigo 3º do Decreto Regulamentar n.º 34/80 de 02/08/1980 e Decreto-Lei n.º 216/90 de 03/07/1990). Observe-se, ainda, as listas publicadas em anexo dos mesmos Decretos.*

> mobiliário e equipamento; inexistência de meios para a recolha de documentação para o Arquivo e para o Museu; escassez de recursos humanos e financeiros; deficientes condições de habitabilidade na sua residência.
>
> (Medeiros, 2006: 09).

O espólio do projecto do museu de Leiria encontra-se concentrado no museu da diocese de Leiria-Fátima, no seminário diocesano, e no castelo de Leiria. Para Tomás Oliveira Dias, Leiria, ao contrário de capitais distritais portuguesas como Aveiro, Coimbra ou Viseu, não possui um museu regional. A cidade precisa, na sua perspectiva, de um museu digno de referência. O museu constitui um elemento importante para concretizar uma região cultural leiriense.

> Há as cidades intermédias do litoral, Leiria é um caso, Caldas é outro, Pombal, depois Coimbra, claro, Aveiro, Viseu, as últimas detendo importantes museus. Há toda uma possibilidade de valorizar estas regiões mas uma região não se pode valorizar apenas pelo produto económico. De facto uma região tem que se desenvolver no aspecto cultural, senão não podemos falar num verdadeiro desenvolvimento porque o desenvolvimento económico só faz sentido se for para um desenvolvimento integral da pessoa como eu dizia há pouco, ao serviço da pessoa. O desenvolvimento integral da pessoa passa pelos aspectos sociais, económicos, culturais. E portanto é esse país e esta região que é preciso construir.
>
> [TOD].

Algumas das propostas mais recentes acerca da necessidade de um museu que represente a *alma* de Leiria, remontam aos congressos sobre a região de Leiria realizados nos anos 90. Assim, se no primeiro congresso, Henrique Pinto (1995: 134) refere o facto de se tardar a cumprir o alvará de 1971, de criação do Museu de Leiria, no segundo, Américo Ferreira (1999) propõe a comunhão entre os objectos de arte sacra depositados no Seminário de Leiria e o património municipal que se encontra no castelo. Todos estes elementos reunidos em torno de um espaço comum, formado pelo edifício do antigo convento de Santo Agostinho, bem como pelo edifício e logradouros do antigo Seminário, permitiriam constituir o Museu de Leiria, *documento vivo da cidade que habitamos e somos* (Ferreira, 1999: 84).
O museu é produto e produtor nos seus campos administrativo, cultural e económico. Como refere António Nabais (1993) os museus de região devem constituir *um instrumento cultural capaz de encontrar soluções para o desenvolvimento integrado de uma comunidade, na medida em que, através dos recursos naturais, da realidade histórica e cultural, é possível descobrir e aproveitar criteriosamente os elementos geradores de riqueza e de qualidade de vida das gentes* (Nabais, 1993:262).

Bibliografia

ANDERSON, Benedict (2005) *Comunidades Imaginadas*. Lisboa: Edições 70.

BRANCO, Jorge Freitas (1995) "Lugares para o Povo. Para uma Periodização da Cultura Popular em Portugal". *Revista Lusitana,* 13-14, pp. 145-177.

BRANCO, Jorge Freitas (1999) "A fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e Movimento Folclórico em Portugal". *Etnográfica,* vol. III, (1), pp. 23-48.

CANTAREL-BESSON, Yveline (1981) *La Naissance du Musée du Louvre*, vol.1. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, pp. XXV.

CIRCULAR de 25 de Agosto de 1836. In *Diário do Governo, n.º 203, de 27 de Agosto de 1836*.

DUNCAN, Carol; Wallach, A. (1978) "The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual". *Marxist Perspectives*. Winter, pp. 28-51.

DUNCAN, Carol (1991) "Art Museums and the Ritual of Citizenship". In Karp, Ivan; Lavine, Steve (eds.) *Exhibition Cultures; the Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.

FERREIRA, Américo (1999) "O Museu de Leiria". In *Actas do II Congresso do Distrito de Leiria e Alta Estremadura: ouvir o passado, navegar o futuro*. Leiria: ADLEI, pp. 83-87.

GARCIA, José Manuel (1989) *História de Portugal: Uma visão global*. Lisboa: Editorial Presença.

GOUVEIA, Henrique Coutinho (1985) "Acerca do Conceito e Evolução dos Museus Regionais Portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo". *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, vol. 1, p. 149.

LARCHER, Tito de Sousa (1930) *Estudos de Regionalismo II: A divisão administrativa de Portugal, Correição, Província, Distrito, Região*. Leiria: Tipografia Leiriense.

MAGALHÃES, Fernando (2005) *Museus, Património e Identidade*. Porto: Profedições.

MEDEIROS, José Miguel (2006) "Tito Larcher: Um exemplo de autenticidade. Um defensor do distrito de Leiria". In *Estudos de regionalismo I e II,* (reedição fac-similada da obra de Tito de Sousa Larcher - 2006). Leiria: Arquivo Distrital de Leiria.

NABAIS, António C. Maia (1993) "Museus de Região". In Rocha-Trindade, M. Beatriz (coord.) *Iniciação à Museologia*. Lisboa: Universidade Aberta.

PIMENTEL, Cristina (2005) *O sistema museológico português (1833-1991): em direcção a um novo modelo teórico para o seu estudo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PINTO, Henrique (1995) "A cultura como projecto de mudança". In *Actas do 1º Congresso para o Desenvolvimento de Leiria e Alta Estremadura*. Leiria: Associação para o Desenvolvimento de Leiria e SCRIPTO – Clube de Imprensa de Leiria, pp. 132-137.

RAMOS, Paulo Oliveira (1993) "Breve história do museu em Portugal". In Trindade, Maria Beatriz Rocha (coord.) *Iniciação à Museologia*. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 19-62.

SHORE, Cris (2000) *Building Europe: The Cultural Politics of European Integration*. London and New York: Routledge.

SMITH, Anthony (1997) *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva.

SOUSA, Acácio Fernando de (2000) "Arquivo Distrital de Leiria". In *Arquivos Nacionais: Antigo Boletim*, N.º 13, Lisboa: IAN/TT.

THIESSE, Anne-Marie (1999) *La création des identités nationales*. Paris: Seuil.

VITORINO, Pedro (1930) *Os Museus de Arte do Porto*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Gabriella Maria Casella, Francisco Providencia, Mª José Santos e Rosário Marques

***Gabriella Casella**, nasceu em Cascais em 1965 e licencia-se em História – Variante História da Arte, na Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa em 1987. Em 1990 conclui a Post-graduação na “Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti” da Universidade “La Sapienza” de Roma, e de regresso a Portugal inicia um trabalho de recolha de técnicas tradicionais de construção de que resulta a publicação de 2 livros. Em 2005 defende a tese de Doutoramento “O Senso e o Signo – A relação com as preexistências românicas (1564–1700)”, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Nos últimos anos tem colaborado em diversos projectos de museografia e arquitectura de onde se destacam o “Centro Interpretativo do Mosteiro de Stª Mª da Vitória Batalha” (2005), o Centro de Arte Contemporânea dos Açores (2008) e a Exposição permanente do Museu de Penafiel (2008).*

***Francisco Providência**, nasceu em Coimbra, em 1961 e formou-se em Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 1985. Tem-se dedicado à actividade docente: Assistente de Design e Fotografia na FBAUP de 1985–1986; Desenho na FAUP de 1986–1997; Professor Auxiliar Convidado de Design, no Deca da UA 1997–2008; Professor Associado Convidado, Director de Mestrado em Design de 2008–2010 na UA. Com atelier próprio desde 1985, foi distinguido em 1999 com o Prémio Nacional de Design nas áreas da Comunicação, do Produto e do Ambiente, pelo Centro Português de Design. É consultor do Centro Português de Design.*

PROJECTO DE MUSEOGRAFIA DO MUSEU MUNICIPAL DE PENAFIEL

Gabriella Maria Casella, Francisco Providencia, Mª José Santos e Rosário Marques

Resumo

O Museu Municipal de Penafiel, formalmente criado em 17 de Abril de 1948, inaugurou em Março de 2009 as suas novas instalações e a nova Exposição Permanente. O tratamento museográfico dos conteúdos apresentados constitui sobretudo um exercício de adequação de suportes à natureza e exibição das peças, explorando metaforicamente a singularidade de cada espaço.

Palavras-chave: Museografia, Identidade, Comunicação

Abstract

The Penafiel Municipal Museum, formally established on 17 April 1948, was transfered for it's new building on March 2009, and with the new house came a new Permanent Exhibition. The museographical handling of the items in the new permanent exhibition was first and foremost an exercise in ensuring that the stands were suited to the nature and display of the articles, where the singularity of each space has been metaphorically exploited.

Keywords: Museography, Identity, Communication

1) – História (Maria José Santos e Rosário Marques)

Com 60 anos de existência, o velho Museu Municipal de Penafiel encontra-se agora, finalmente, numa nova e definitiva casa, num edifício e com uma Exposição Permanente à altura da qualidade dos serviços que tem vindo a prestar ao público em geral, e à Cultura, ao Património e à Comunidade penafidelense em particular. Desde a sua fundação, a 17 de Abril de 1948, penoso parto estritamente resultante da tenacidade de Abílio Miranda, então Director da Biblioteca Pública Municipal, que o Museu Municipal assumiu uma abrangente acção plurifuncional, não se limitando a cumprir o básico objectivo de constituir um espaço público onde pudessem ser recolhidos, salvaguardados e mostrados os objectos de interesse artístico, arqueológico e tradicional da cidade e do concelho. Partilhando o Palacete do Barão do Calvário com os serviços do Tribunal e Biblioteca aí instalados, situado na cave desta, o então *Museu de Arte, Arqueologia e Etnografia* ali se manteve durante mais de quatro décadas. O fundador, investigador local e delegado da Junta de Educação Nacional, faleceu em 1962, deixando um vasto legado de recolhas e de estudos dos testemunhos histórico-arqueológicos do concelho, reunindo um amplo espólio material e bibliográfico, bem como inúmeros artigos publicados na imprensa local com intuito de divulgar o património penafidelense. Para além da sua acção directa, foi também por sua iniciativa que outros investigadores, historiadores e arqueólogos se interessaram pelo estudo do património do concelho, nomeadamente pelo Castro de Monte Mozinho, contribuindo assim para um mais profundo conhecimento e mais ampla divulgação desta e de outras estações arqueológicas, hoje internacionalmente reconhecidas.
Nos anos seguintes, o Museu Municipal de Penafiel foi conseguindo manter a sua actividade, apesar de muitas dificuldades, correspondendo esta fase a um forte empenho e esforço pessoal dos seus responsáveis e impulsionadores, nomeadamente Ângelo Pimentel e Joaquim José Mendes, ficando a sua continuidade a dever-se à determinação da então única funcionária, Maria Avelina Brandão.
Será no pós 25 de Abril, logo no Verão de 1974, que o Museu irá beneficiar da retoma das escavações arqueológicas no Castro de Monte Mozinho, então dirigidas por Carlos Alberto Ferreira de Almeida, que vieram trazer uma nova dinâmica à investigação do património e da história local, direccionando toda uma geração de jovens investigadores, nacionais e estrangeiros, para o território penafidelense.
De entre estes destaca-se Teresa Soeiro, que viria a ser Directora da Biblioteca-Museu a partir do início da década de 80 do século XX, mantendo-se no cargo até final de 2007. Em 1990, a Biblioteca-Museu transfere-se provisoriamente para um

espaço polivalente da Câmara, onde o Museu ficou instalado até 2008. A divisão das duas instituições ocorreu apenas em 1995, quando a Biblioteca Municipal se instala em edifício próprio, o renovado Palacete do Barão do Calvário.

Sob a Direcção de Teresa Soeiro, que vai centrar no território de Penafiel a sua investigação pessoal nas áreas da Arqueologia e da Etnografia, o Museu vai finalmente constituir-se como serviço municipal dotado de uma equipa técnica qualificada e paulatinamente ampliada, ligando-se à acção museológica nacional, procurando melhorar as práticas museológicas e expandindo a sua acção, esforço institucionalmente reconhecido através da integração do Museu Municipal de Penafiel na Rede Portuguesa de Museus em 18 de Maio de 2003. É ainda sob a sua Direcção que se procede a inúmeras recolhas sistemáticas pelo concelho, ampliando-se o acervo sobretudo através de doações particulares, e que se inicia o primeiro inventário sistemático da colecção, em 1993, desenvolvendo-se a par deste esforço o estudo programado das colecções, a sua publicação e a informatização do inventário, implementando-se também rotinas de preservação e manutenção das peças em termos de conservação preventiva.

Para o novo espaço de instalação do Museu Municipal a Câmara de Penafiel adquiriu em 1994 um edifício no centro histórico da cidade, um palacete setecentista onde funcionou desde finais do século XIX o Colégio de Nossa Senhora do Carmo, e mais tarde o Liceu Nacional de Penafiel. O prédio sofreu um grande incêndio em 1996, ano em que foi assinado o contrato com os arquitectos Fernando e José Bernardo Távora para a concepção de um amplo projecto, que incluía a construção do Museu, do Arquivo e do Auditório Municipais, com parque de estacionamento subterrâneo. O projecto foi-se desenvolvendo durante os anos subsequentes, iniciando-se os trabalhos com a consolidação do edifício setecentista e a construção do Arquivo Municipal, inaugurado em 2003.

As obras de construção do Museu apenas tiveram início em 2005, agora com acompanhamento directo de José Bernardo Távora. A ampliação do edifício através da construção de seis novos corpos, cinco dos quais destinados a área expositiva e um novo volume destinado ao Serviço Educativo, gabinetes de trabalho e áreas de Reserva, veio finalmente concretizar a promessa de instalações definitivas e condignas, já com mais de uma década, materializando-se dia-a-dia sob o olhar atento dos penafidelenses a nova casa para este velho Museu.

Em localização de excelência, situado em pleno centro histórico e comercial da cidade e num dos edifícios mais emblemáticos para a comunidade penafidelense, o Museu Municipal beneficia agora de uma ampla área de exposição e serviços, dotada dos melhores equipamentos e instalações, que permite acolher visitantes e utentes com uma qualidade acima da média. O visitante pode desfrutar neste

espaço museológico das cinco salas temáticas da Exposição Permanente, dedicadas à Identidade, ao Território, à Arqueologia, aos Ofícios e à Terra e Água, onde se privilegiou um discurso expositivo claro e moderno, apoiado em diferentes níveis de informação destinados a diversos públicos, e com recurso a numerosos e inovadores suportes multimédia, onde a interacção, a pedagogia e o divertimento são a linha de força. O visitante pode também fruir da sala de Exposições Temporárias, cuja mostra inaugural foi comissariada por José Bernardo Távora e integralmente dedicada ao projecto de arquitectura do Museu. Os utentes podem ainda utilizar os espaços destinados ao Serviço Educativo, Posto de Turismo e Loja do Museu, Centro de Documentação, Sector da Cultura, Serviço de Gestão do Património Cultural e Associação dos Amigos do Museu.
Ao longo das galerias que envolvem os espaços expositivos, o visitante é ainda convidado a descobrir outros espaços, outros recantos, outros ambientes, outros caminhos, interiores e exteriores ao Museu, embrenhando-se no coração do centro histórico. Estas duas realidades, Museu e Cidade, agora umbilicalmente unidas, estão aqui ao alcance de um olhar, numa pausa mais atenta sobre velhos quintais e quelhos murados.

2) – Museografia (Gabriella Casella e Francisco Providência)

> Projectar significa procurar uma espécie de independência nos diferentes condicionamentos até encontrar um campo de liberdade que inclua as respostas a todos esses condicionamentos.
> Álvaro Siza In Electa CGAC, C.M. Matosinhos

Desde a sua origem o Museu foi identificado como lugar de inspiração, de aprendizagem e de maravilha, pense-se no que terá sido o Museu ptolemaico construído junto à grande Biblioteca de Alexandria que sempre quis ser reencontrado, reinventado pelas *Gallerie d'Arte renascentistas,* nas *Kunst-Wunderkammer* seis e setecentistas, nos *Musées* napoleónicos … Como se fossem sempre uma mesma metáfora sobre a imortalidade humana. É talvez por esta carga simbólica tão forte que em qualquer idioma ocidental observamos a inalterabilidade do seu radical linguístico de origem grega: *Mouseion* - templo das musas.
Mesmo com as substanciais mutações que sofreu, o museu actual alimenta ainda expectativas difusas. Quem entra num museu hoje deseja em primeiro lugar ver, aprender, comungar ou mesmo entrar *"num acelerador de partículas"* (KERCKHOVE 2002).
Conscientes de que o museu consiste num *"instrumento maiêutico, de conhecimento critico, que não guie a um doutrinamento dogmático mas que dê matéria de reflexão e seja ocasião para um juízo livre, espontâneo, talvez*

contestatário e amadurecido através da relação directa com os documentos originais da evolução da vida, da natureza, da sociedade, da cultura, do homem" (RUSSOLI, F. 1999), ele é antes de mais um objecto complexo porque é o lugar em que se procura controlar a relação entre tempo (seja este passado ou presente) e espaço (como lugar onde habitam objectos, imagens, palavras, sons).

Actualmente é opinião unânime que cada museu tem uma identidade própria, constituída de maneira indissociável tanto pelos objectos que contém como pelo modo como são expostos. Isto significa que a essência de um museu não se limita ao seu espólio, mas estende-se inevitavelmente à escolha dos conteúdos e à modalidade em que estes são exibidos. O museu contemporâneo é participante do processo de patrimonialização da cultura através da forma como a preserva, a investiga e a partilha com a comunidade.

Assim a museografia como disciplina através da qual se constrói o discurso expositivo, elege o público como eixo central da comunicação. O público não é um simples visitante ou intruso mas é chamado a participar, a imaginar, a sentir e a interagir.

O programa geral de intenções seguiu os seguintes princípios:

1. Adequar a exposição ao espaço físico e sequencial do edifício preexistente, sem comprometer o seu futuro;
2. Criar estruturas expositoras singulares e adequadas a cada tema (metáfora), proporcionando ao visitante ritmo e surpresa na descoberta de cada novo tema;
3. Tratar cada objecto ou documento salvaguardando a sua protecção, conservação, iluminação, contextualização, manutenção, demonstração, didáctica, etc.;
4. Considerar na museografia o maior número possível de extractos de informação, adequando-a ao maior número de públicos, classes etárias e padrões de cultura;
5. Tratar os documentos como um todo dramaticamente encenado, (explorando maximamente os recurso técnicos da luz, som, modelação, filme, desenho), mas promovendo sempre uma relação de interacção com o visitante, através da experiência (olfactiva, táctil, visual, auditiva);
6. Recorrer maximamente à oferta tecnológica para a valorização da experiência de conhecimento: monitores vídeo com imagem animada ou filmes documentais, dispositivos interactivos de manipulação, modelação de peças tridimensionais, mas dando preferência a soluções mais simples, robustas e consequentemente com menos manutenção;
7. Facultar uma experiência que não se esgote na primeira visita, deixando no visitante o desejo de a complementar no futuro;

Sendo o exercício de mostrar, antes de mais, um exercício de ocultar, para despertar no visitante a curiosidade e o interesse que o motivem a ver, a ler e a procurar, os

suportes da sua revelação têm um importante papel retórico, excluindo-se qualquer programa de neutralidade. Não podendo ser ignorados, os suportes deverão ser exaltados, já que as suas formas são ideias _ sínteses dirigidas à resolução técnica de um certo problema.

O património universal das formas, hoje fundado numas tantas tipologias "anónimas", agrupadas em meia dúzia de arquétipos, encerra uma certa autonomia cultural. Os critérios na escolha do sistema morfológico a adoptar, estão por vezes acima das determinações técnicas ou funcionais, atendendo a outros argumentos de natureza metafísica: metafórica e simbólica. Nesse sentido, o desenho de uma exposição pode ser entendido como coisa moral, não só pelo modo como atende a cada utente, incluindo-o, mas pela ordem e ideias que as suas formas evocam.

Não se trata de ornamentar os documentos encaixilhando-os, mas de comunicar ideias que são possibilidades de relação. O esforço de design não é apenas assegurar o conforto ergonómico mas, para além disso, interpretar e traduzir os conteúdos em formas. Formas que inevitavelmente terão de ser negociadas com todos os outros elementos da equipa.

O acervo do Museu Municipal de Penafiel, caracterizado pela heterogeneidade das colecções e pela diacronia temporal, tornou-se num desafio aliciante para a construção do percurso expositivo. Dar sentido à multiplicidade de sentidos.

A presença de uma arquitectura resolvida e serena fez com que a concepção do *layout* expositivo demonstrasse o máximo respeito pelo traçado arquitectónico existente, de modo a permitir uma clara leitura da forma (arquitectura do espaço) como suporte do conteúdo (exposição).

Neste sentido o tratamento museográfico dos conteúdos a apresentar na nova exposição permanente do MMP, constituiu sobretudo um exercício de adequação de suportes à natureza e exibição das peças, explorando metaforicamente a singularidade de cada espaço e procurando tanto quanto possível não comprometer a arquitectura com soluções expositivas definitivas.

Este exercício museográfico levantou problemas muito distintos, que vão desde aqueles que se reportam à enorme variação da escala dos objectos do acervo, como à desmedida variação material desses documentos, ou ainda ao desequilibrado número de espécies por época, podendo destorcer a percepção do conjunto.

A exibição de certos objectos exigiu a criação de meios complementares de estrutura, a fim de poder repor o seu ambiente cénico natural. Em cada espaço temático poderemos eleger o seu objecto metáfora, aquele que lhe empresta significado, assim "contaminando" o respectivo argumento museológico.

O resultado implicou a montagem de cinco ambientes, unidos por uma história comum ao longo do tempo. Esses cinco espaços temáticos configuram igualmente

cinco pontos de vista sobre o território e a comunidade que o ocupa ao longo de milhares de anos.

Memória e construção de identidade

Na primeira sala, marcada pela presença da palavra, através de transcrições de documentos antigos ligados à história de Penafiel, tudo gira em torno de uma caixa central que protege e mostra a mítica colcha que se via pender da varanda da Câmara na passagem da procissão do Corpo de Deus, em representação do poder local.

Esta estrutura serve igualmente de apoio a peças que são apresentadas de forma exclusiva, evidenciando-se através da iluminação e encenação, o forte significado que representam para a identidade local.

Em surdina ouvem-se os nomes dos finados e seus herdeiros, fundadores da terra desde os primórdios sinais da escrita, de que há memória. Nomes que parecem romanos, árabes ou castelhanos, nomes ainda hoje lembrados nos lugares, e que são o húmus cultural de Penafiel, força centrípeta com que orbitam os mais diversos objectos de culto, desde o S. Jorge cavaleiro ao *santo* Padre Américo.

Uma máquina biónica para espreitar o território

Na segunda sala, é o dispositivo de espreitar, designado por olhómetro, que ocupa todo o espaço como um símbolo. Se ver é já compreender — como escreveu Alberto Caeiro —, então este espaço é dedicado à visão, à visão aérea sobre o território em *vol d' oiseau*.

Este é o tema da *geo-metria*, e da *geo-logia*, ou da *geo-grafia*; uma Terra vista de cima em voos planados ou dando saltos no horizonte dos longínquos limites geo-désicos.

Escavar para compreender a origem da nossa cultura

Da superfície do território, passamos para camadas mais profundas, onde se desenterra a vida e a morte dos que nos precederam. A própria experiência da arqueologia científica é aqui apresentada pela experiência lúdica de descobrir. Descobrir é desvelar, expor à luz para compreender. Em torno da reconstituição de uma estação arqueológica visitável por vitrina de pavimento, assistimos à aceleração do tempo desde os primeiros exemplos de arte megalítica até às portas da Idade Média, passando pela idade do bronze, pela cultura castreja e pela romanização.

A tecnologia artesanal elevada à condição de arte

O elogio dos ofícios é consequência directa do renascimento técnico depois do

desmantelamento da ordem romana. Esta é uma mostra, encerrada em grandes caixas de vidro, transporta-nos para o tempo dos artífices, mestres de uma tecnicidade tradicional de quem com quase nada, fazia quase tudo o que temos hoje. Os ofícios estão aqui estruturados pelos seus dois grandes domínios materiais: a madeira e o ferro e assim os seus agentes, instrumentos e produtos, apresentados na celebração do Corpo (transformador) de Deus e nas Feiras da sua comercialização. Da colecção de candeias em ferro à tradição no fabrico de calçado em madeira, inúmeros objectos marcam de modo comovente a riqueza genuína desta comunidade.

Sobrevivência ecológica de uma comunidade à beira rio

Finalmente o epílogo da última sala da exposição permanente. Neste espaço, preserva-se a vida rural no seu estado mais puro, como a encontrámos conservada às portas do séc. XXI. É a reconstrução de um sistema ecológico perfeito, resultado de esforços milenários de sobreviventes em condições limite desde o tempo em que se inventou fogo.

Entramos na sala pela evocação do linho, complexa tecnologia têxtil que oferece a delicada protecção dos corpos magros que, neste tempo, não paravam de trabalhar. O ciclo do linho mostra o ciclo da produção rural que, em simbiose com a água, semeia a vida mantendo famílias no conforto de cozinhas aquecidas onde se produz a alquímica broa e se saboreia o caldo quente sob o fumeiro dos enchidos.

O objecto metáfora desta sala é a água: a água que justifica a invenção dos valboeiros e da barca de passagem; a mesma água que faz mover o moinho sazonal e dá regadio ao cultivo dos cereais.

A plataforma desnivelada que se ergue no centro da sala, oferece novos pontos de vista sobre os objectos, ajudando a valorizar o que ainda resta desta cultura antiga, desmantelada num tempo em que ganhamos a liberdade de dependermos submissos dos supermercados.

Referências

Soeiro, Teresa (1994) “Um Museu Municipal para Penafiel (1884-1974)”, *Portugália*, Nova Série, Vol. XV, pp. 83-134. Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Soeiro, Teresa (2007) “Novas instalações para um velho museu”, *Museologia.pt*, ano I, n.º 1, pp. 176-181. Instituto dos Museus e da Conservação.

Távora, Fernando e José Bernardo (2007) “Presença e identidade de novos lugares”, *Museologia.pt*, ano I, n.º 1, pp. 182-185. Instituto dos Museus e da Conservação, Maio 2007

Graça Magalhães e Fátima Pombo

Graça Magalhães: *Assistente no Departamento de Comunicação e arte da Universidade de Aveiro e bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito da investigação, encontrando-se a cumprir estudos de doutoramento. Participou em congressos nacionais e internacionais e em publicações académicas no âmbito de desenho e imagem. Trabalha e expôs em Portugal, Japão e Coreia do Sul. Licenciou-se em Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (actual Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto). De 1987 a 1990 foi bolseira do Ministério dos Negócios Estrangeiros e da Fundação Calouste Gulbenkian desenvolvendo estudos de Conservação e Restauro em Itália, Roma e Florença. De 1990 a 1993 foi bolseira do Monbusho (Ministério da Educação do Japão) realizando mestrado em Desenho, Técnicas de Impressão_ Litografia, na Tama Art University, Tóquio, Japão. Em 1995 estagiou no Laboratório de Estudo de Obras de Arte pelo Método Científico, do Departamento de Arqueologia e História de Arte da Universidade de Louvain-la-Neuve, orientado pelos Prof.s Rogier Van Schoute e Helen Verougstraete. De 1993 a 2000 trabalhou para a Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto no projecto de instalação da Escola das Artes.* ***Fátima Pombo:*** *professora associada no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Doutorou-se em 1995 com uma tese em Fenomenologia preparada na Universidade de Heidelberg (1993/1995, Alemanha). Fez Mestrado em Filosofia Contemporânea na Universidade de Coimbra e licenciou-se em Filosofia pela Universidade do Porto. É especialista convidada pela European Comission, Directorate-General for Education and Culture, Bruxelas, para avaliar projectos europeus. No ano sabático de 2005/2006 fez investigação na Universidade de Barcelona (Espanha).No ano de 1998/1999, obtendo uma bolsa da Alexander von Humboldt Stiftung, fez investigação na Universidade de Munique (Alemanha), de que resultou o livro Traços de Música (com tradução espanhola, 2001). É autora de duas biografias da violoncelista portuguesa Guilhermina Suggia (1993 e 1996), dos romances O Desenhador (Teorema, 2003), As Cordas (Teorema, 2005) e O Bairro dos Poetas (Teorema, 2007), dos livros para adolescentes da Colecção Livros do Rafa e de histórias infantis. É autora de inúmeros ensaios e artigos publicados em revistas da especialidade nacionais e internacionais.Estudou Música no Conservatório de Música do Porto.*

A RELEVÂNCIA DO DESENHO COMO VALOR SIMBÓLICO E CULTURAL. UM ARQUIVO DE DESENHOS DE PROJECTOS PORTUGUESES DO SÉC. XX E XXI

Graça Magalhães e Fátima Pombo

Resumo

Discutimos a utilidade da criação de um arquivo digital de desenhos de projecto – design e arquitectura – realizados por autores portugueses a partir do séc. XX.

Normalmente destinado ao desaparecimento rápido, os desenhos de projecto são pelo seu carácter transitório e pontual um material efémero, ainda que contribuam para a compreensão projectual e, consequentemente, para a definição simbólica específica de uma identidade cultural.

O arquivo apoia a investigação segundo 3 perspectivas: 1. **patrimonial**: estudo e conservação do objecto desenho enquanto referente do objecto projectado. 2. **epistemológica**: contribuir para a teoria e crítica do design no seio da disciplina procurando, a partir do percurso interno do desenho uma reflexão sobre o objecto projectado. 3. **comunicacional**: contribuição para o estudo e divulgação do design.

Procuramos a compreensão do desenho na prática projectual do objecto cultural. De que modo um arquivo de desenhos pode servir quer a disciplina de desenho quer aquelas a que está associado?

Partimos da hipótese que a interpretação e categorização do projecto, enquanto ente cultural, se pode fazer por via do desenho através da sua consideração como matéria. A existência de um arquivo de desenhos de projecto serve de instrumento disponível para investigação como instrumento impulsionador da prática do projecto, como verificação teórica da disciplina e como validação cultural. Esta investigação procura integrar cientificamente a *análise ontológica do desenho* através da interpretação de estudos de caso. A escolha interpreta a representatividade do objecto, o trabalho e obra do autor cujo reconhecimento é público.

Palavras-chave: Arquivo, Desenho, Projecto

Abstract

We discuss the usefulness of creating a digital archive of drawings – design project and architecture – made by Portuguese designers in the XX and XXI century. The project drawings are normally intended to be lost, by their ephemeral and transitory nature, even if they participate clearly in the projectual understanding, and hence to the definition of a symbolic cultural identity.

The archive supports the investigation under 3 perspectives: 1. **heritage:** study and preservation of the drawing-object as reference of the project; 2. **epistemological:** contribute to the theory and design criticism within the discipline looking to a reflection on the subject from the internal design point of view 3. **communication:** contribution to the study and dissemination of the design.

We seek to understand the drawing of design in the projectual practice of the cultural object. How did one drawing file can serve both the discipline of design and those that it are associated with?

We start from the assumption that the interpretation and categorization of the project of design as a cultural entity, can be done by drawing through their physical condition. A file of drawings supports the research as an development tool for the project practice, as theoretical validation of the discipline of design and as cultural expression. The research integrates scientific ontological analysis of the design drawing through the interpretation of case studies.

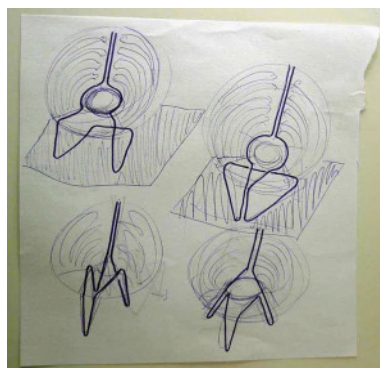
Keywords: Archive, Design, Project

Introdução

A investigação trata da relação entre o desenho e o design, procurando através da interpretação crítica do desenho chegar à categorização da prática do design.
Partimos da hipótese de que o desenho favorece o aparecimento e desenvolvimento da ideia projectual, trazendo para o projecto sinais da expressão existencial do autor.
Avançamos através de um núcleo inicial proporcionado por alguns dos mais reconhecidos designers e arquitectos portugueses.
A experiência efectuada permite adiantar a disponibilidade dos autores em colaborar considerando a importância que esta recolha e estudo poder ter para o desenvolvimento e divulgação do projecto.
Considera-se assim,

1 a análise ontológica da disciplina do desenho na sua relação com o projecto;
2 a verificação da relação do desenho com o projecto;
3 a validação simbólica e semiótica do "objecto" de design.

Consideramos o material referido pode servir, individualmente, a auto-crítica na projetação e, colectivamente, a produção e divulgação do objecto junto do público em geral.

1. *Francisco Providência*

2. *Marco Sousa Santos*

3. Francisco Vieira Campos

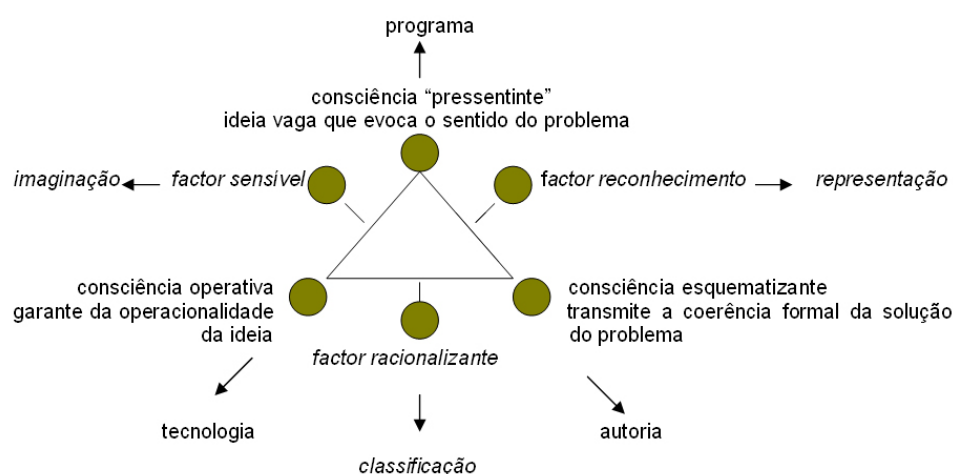
1 Perspectiva patrimonial – contexto conceptual

A recolha ao inscrever a necessidade de compreensão criativa e simbólica do objecto de design considera a clarividência do desenho enquanto instrumento mas, sobretudo, como veículo de uma poética expressa no objecto. Trata-se do desenho (a grafia) como referente para a compreensão do objecto e este como resultado do processo projectual.

Muitas metodologias consideram o problema geral do projecto como a *realização de uma ideia* e o processo do qual decorre o projecto *um conjunto de problemas a ultrapassar para realizar a ideia*. A ideia é, normalmente, considerada como uma solução antecipada (ideia prévia) desvinculada do exercício do fazer e do pensar. No nosso caso, a condução do pensamento acerca do projecto não parte desta formulação do problema bem como não considera o processo através de uma fórmula pré-estabelecida conducente da acção. A problematização do objecto será exposta através do desenho. Atribuímos ao desenho a capacidade de compreender, imaginar e comunicar o objecto projectado.

Consideramos o fazer / executar (desenhar) o projecto enquanto pensamento que age, capaz de suscitar a compreensão e imaginação do objecto. Nesta hipótese projectual o desenho é integrado como forma capaz de "interiorizar" a ideia através do modo de agir processual. A ideia é implicada na acção motivada projectualmente pelo problema.

Segundo Fernando Poeiras, através da consideração de Raymond Ruyer (Poeiras in Cadernos PAR01 2006: 37), no âmbito projectual existem 3 consciências: 1. a

consciência “pressentinte”[1] - uma ideia vaga que evoca o sentido do problema; 2. a consciência esquematizante – que transmite a coerência formal da solução do problema e a 3. consciência operativa – garante da operacionalidade da ideia. Se esta triangulação define o âmbito projectual da problematização da ideia ele estará em correspondência com a triangulação *programa – autoria – tecnologia* que define o projecto[2]. Assim, a consciência “pressentinte” derivaria do programa, a consciência esquematizante da autoria e a consciência operativa da tecnologia[3].
Por outro lado, considera-se que o desenho (pre)existe como função multidisciplinar através da representação triangular *classificação -representação - imaginação*, derivando este triângulo daquele outro descrito por Vitrúvio como *utilitas*, *firmitas*, *venustas* (Partenone 1984-1990: 36). *Representar* significa tornar visível a intenção do projecto. *Classificar* corresponde à atribuição de significado no mundo dos objectos. *Imaginar* significa fazer prosseguir a intenção.
Considerando que o desenho de projecto articula a coerência entre as consciências projectuais chega-se, assim, à seguinte complementaridade:

1 *as aspas são do autor citado.*

2 *definição proposta por Francisco Providência.*

3 *importa no entanto referir que quer as “consciências” referidas quer a “compartimentação” projectual não são nem isoladas nem caracterizações absolutas. Esta ordem de pensamento esquematizante não corresponde à realidade. Procuramos apenas chegar a um arranjo espacial que nos possibilite o pensamento acerca do exercício do desenho no âmbito especifico do projecto.*

Neste caso, o valor de uso do desenho no âmbito projectual pode ser definido como factor de reconhecimento em correspondência com a representação, factor sensível em correspondência com a imaginação e factor racional em correspondência com a classificação.

1.1 Sustentação prática

Os desenhos de projecto subjacentes ao objecto construído são, muitas vezes, "desprezados" ou destruídos pelos seus autores. No acto de criação do objecto está subentendida uma prática construtiva complexa que muitas vezes prescinde ou "mascara" testemunhos tornando-se estes "objectos imateriais".
Reflectir criticamente sobre este material, na prática projectual, é a nossa matéria de investigação mas também a consideração da sua perpetuação como objecto autónomo (o desenho).
O estudo inscreve a análise dos desenhos (objecto físico) e os testemunhos fornecidos pelos autores (objecto imaterial). A metodologia proposta caracteriza-se por ser de *fonte directa*, já que o material provém dos próprios autores. A investigação é indutiva; cuja base de interesse privilegia o processo em detrimento do resultado. A especificidade refere um método comparativo constante.
Dentro da caracterização de cada obra procuram-se factores de semelhança e aproximação ou dissemelhança e diferenciação entre obras e autores em consonância com o uso e prática do desenho. Procura-se o encontro com *situações-chave* definidas como acontecimentos recorrentes com base nos dados que constituem as categorias. A escolha ao contemplar o reconhecimento dos autores interpreta a representatividade do seu trabalho e obra. A amostragem é baseada no critério definido para o grupo inicial podendo ser sucessivamente alargada segundo uma estratégia de crescimento.

1.2 Articulação teórica

O tempo que pertence às imagens é considerado por Aby Warburg um tempo suspenso e é através desse tempo que podemos pensar e aproximarmo-nos delas. Como se as imagens perpetuassem um movimento continuo exposto na memória social e capazes de comunicar o tempo que corresponderia à suspensão do seu movimento quando aquilo que representam se torna visível. A obsessão de Warburg

pela “vida das imagens” é sintoma daquilo que elas propiciam no universo da sua existência em movimento através de um tempo *suspendido*[4].

A avaliação das imagens sendo sempre implicada resulta da capacidade de articulação e relação que elas próprias suscitam como resultado da visão do autor. Esta, desde logo, implicada no seu modo de ver e fazer. Elas constituem-se segundo forças de aproximação e repulsão em constante deslocação.

Considera-se que o *deficit* simbólico dos artefactos portugueses, dificilmente inscritos externamente, resultam da avaliação deficiente do desenho ao longo da existência cultural portuguesa. Tratar-se-á de uma má avaliação do desenho mais do que dos resultados expressos através da sua prática.

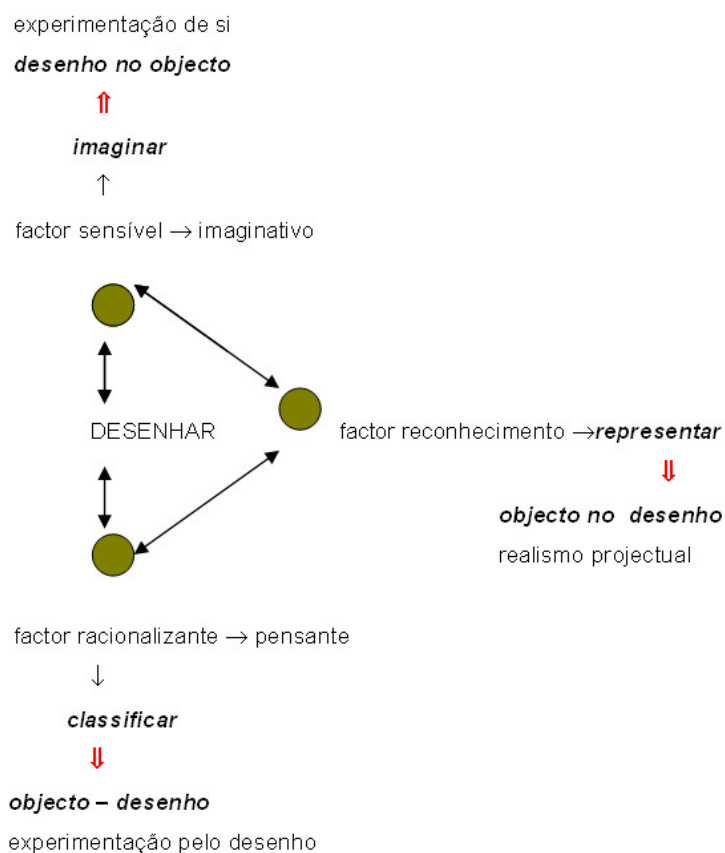
Esta expectativa, que consideramos como hipótese e justificação da investigação tem, num passado próximo, como referência o *Inquérito à Arquitectura Portuguesa*, nos anos 50, cuja consequência produtiva e crítica foi o *Modernismo Português*. A urgência e eficácia de inquirir e inventariar o que mais próximo estará da fixação do momento criativo, neste caso o desenho – presente e/ou “ausente” – poderá revelar-se como motivo produtivo para a compreensão, imaginação e realização do objecto.

2 Perspectiva epistemológica – contexto construtivo

A “ideia” de que se parte é de que o *deficit* na interpretação critica da disciplina e dos seus objectos poderá ser ultrapassado pelo exercício do desenho que potencia a experiência do autor e de esta reverter no objecto projectado.

Considera-se a capacidade experimental do desenho como um fim resolúvel para o projecto. No entanto, para além da intencionalidade proposta existe também a irresolução do desenho. É da natureza da irresolução a experimentação, mas é também da sua natureza a capacidade de perpetuação do objecto. A dificuldade do desenho na mão do desenhador, o desequilíbrio interno entre resolução e meios e, externo entre o querer e o poder no corpo do desenhador é a marca inscrita no espaço e no tempo que pertence ao desenho que regista a sua presença, a inevitabilidade do seu exercício para quem o pratica. Para a arte tratar-se-á da interiorização do artificial no corpo do desenhador na “esperança” de que o desenho se transfigure em objecto real através da realidade da representação. Para o design será a interiorização dos problemas da projectação de modo a que o desenho possa constituir-se como campo de experimentação capaz de expor o objecto.

4 *uma particular, clara e esclarecida referência acerca dos conceitos warburghianos são dados por António Guerreiro em [http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/].*

Neste caso, a capacidade produtiva do desenho de projecto poderá ser pensada através do desequilíbrio entre o desenho e o seu modelo.
Assim, cada uma das atitudes do desenho está em correspondência com uma determinada capacidade produtiva. Por exemplo:

A capacidade produtiva dependerá do grau de experimentação que o desenho é capaz de proporcionar acerca do objecto – representar⇒*objecto no desenho* –, da capacidade de experimentação que é capaz de exercitar sobre si mesmo – imaginar⇒*desenho no objecto* – e no modo como admite as suas próprias incertezas e irresoluções – classificar⇒*experimentação pelo desenho*.
A importância do problema revela-se no desenho que assume pela forma uma função retórica subjacente ao sistema operativo, segundo Francisco Providência "o projecto decorre de um conjunto polissémico de desenhos que evoluem ao longo do processo para um estado de cristalização monossémico (construtivo)".
Os desenhos são assim expressão do seu autor e forma de conhecimento. A investigação sobre casos paradigmáticos de sucesso na autoria em design poderá constituir uma fonte de conhecimento cuja divulgação qualificará a prática do design.

3 Perspectiva comunicacional – contexto divulgativo

Verificando a utilização (ou não) do desenho na actividade projectual (design e arquitectura) procurar-se-á a caracterização dos desenhos e consequente categorização do projecto, assim como contribuir para uma teoria crítica da natureza epistemológica do design.
A recolha e estudo deste material permitirá: 1. a evolução da análise critica da disciplina de design feita a partir da sua experiência "interna"; 2. a análise comparativa do mesmo[5]; 3. através da definição de critérios os desenhos poderão evoluir e contribuir para o inquérito/ inventário do design português.
Considerando que o design se manifesta através do desejo de comunicar simbolicamente, diferenciando-se da arte contemporânea cuja representação é sintomática, as diferenças encontrar-se-ão, preferencialmente, nas estratégias específicas de cada disciplina (diferenciação operacional). No design as estratégias dirão, então, respeito ao projecto enquanto o fazer se concretiza no desenho. Em última análise procuramos reconhecer o desenho como o núcleo comum que relaciona arte e design enquanto as estratégias projectuais se assumem diferentes para cada uma das disciplinas.
Neste caso, a consideração do desenho "ultrapassa" a consideração funcional do projecto. Interpretando o desenho como um campo operativo mais vasto do que o design interessará pois estudar de que modo o desenho intervém, condicionando e/ ou ajudando na prática e pensamento *em* e *sobre* o design.
O objecto como resultado residual do processo conceptual do design deriva da actividade do desenho como instrumento que faculta a representação cultural da autoria. Na realidade, contemporaneamente, a diferença entre o objecto de design e o objecto da arte parece residir no modo de consideração do sujeito fruidor da obra. Enquanto que na arte o sujeito fruidor (público) foi incorporado na obra, foi chamado a participar dela, directa ou indirectamente, passiva ou activamente, no design, maioritariamente, o sujeito continua a ser tratado de modo diferenciado considerado como corpo estranho à obra[6].
Neste caso, tratar-se-á de analisar em que medida os modos de representação intervém na ideia de representação.

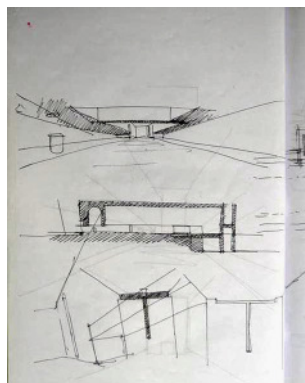
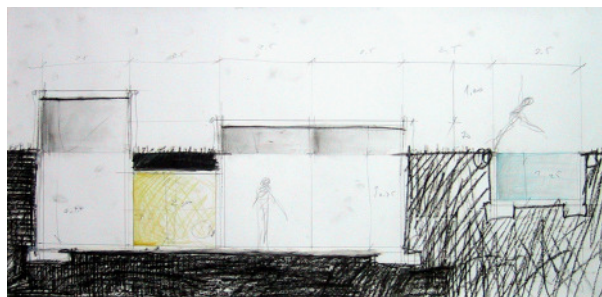
5 do ponto de vista da análise cientifica, este material ao encontrar-se disperso e, sobretudo, perdido ou abandonado dificulta e impede o seu estudo sistemático, fazendo-o depender circunstancialmente do autor.

6 eventualmente, nas formas de apresentação do objecto de design mais radicais (mais contemporâneas), a consideração do sujeito é já no seio do objecto.

Partindo da possibilidade implicada do desenho no projecto este apresentar-se-á como a matéria da qual o design deriva – aspectos heurísticos do desenho – e eventualmente à qual regressa – derivação simbólica e sintomática do desenho –; assim território de influência e confluência do design.

Conclusão

Identificar o desenho com o projecto é diminuidor tanto para o desenho como para o projecto. Como refere Fernando Poeiras, "a ideia de o *Design poder ser o desenho do objecto* será tão limitadora para o desenho quanto para o projecto" (Poeiras in Cadernos PAR01 2006: 42), para não falarmos da distância a que ele estará do objecto produzido inscrito socialmente. Renato Partenope define do seguinte modo a diferença entre desenho e projecto, "o desenho é a procura da identidade do objecto através da identidade do sujeito. O projecto é a procura de identidade do objecto através das formas institucionais da representação" (Partenope (cur.), 1984-1990: 56). Certamente, não poderemos pensar na primeira frase reduzindo o desenho à acção volitiva (desejo) do sujeito, enquanto na segunda afirmação estará incluída a representação como modo institucional de aceder à acção de desenhar. Assim, o problema da representação será, sobretudo, um problema da cultura da representação. A dificuldade de fazer coincidir a representação subjectiva do mundo com o mundo em si é irresolúvel e, penosa a trajectória de aproximação à verdade. O desenho enquanto representação é mediador da conflitualidade entre a subjectividade do sujeito e a realidade do mundo. Projectar é assim pertencer a uma situação dentro da qual existe o objecto.
O desenho projectual enquanto acto de cognição não respeita a *linearidade dos factos*. Ou seja, os momentos projectuais não se encontram descritos sucessivamente através do desenho, pelo contrário eles são interpretados descontinuamente. Segundo Renato de Fusco "o projecto é todo um fazer e desfazer até que as partes encontram a conformação com o todo" (Fusco, 2005: 123). Procurarmos, pois, fixar o desenho como o lugar do pensamento projectual feito de irresoluções e incertezas, composto de balanços, deslocações, exposições e omissões, apropriações e devoluções, desvios, marcas, propiciado pelo movimento do desenhador - projectista.
O desenho estará pois a afirmar a existência de uma liberdade possível pela qual ele reclama, feita de opostos, contradições, paradoxos, que assim provocam e convocam a "verdade" que através da produção subjectiva se constituí como memória do acontecimento (Badiou in Silva in *Cadernos PAR02* 2009: 134).

O acto individual do desenhador é inscrito simbolicamente como memória social do acontecimento no espaço-lugar que possibilitou a sua realização.
Neste caso, o desenho age simbolicamente *em* e *sobre* o lugar da sua produção mas é também o resultado da presença física do lugar no tempo do desenho.
"O pensamento agido pelo espaço, os processos criativos que se inscrevem nos lugares, delimitando a sintaxe espacial do mundo, esses são a gramática dos lugares por vir" (Silva, R., in *Cadernos PAR - Pensar a Representação*, nº2, 2009: 137).
Assim, também o desenho como matéria de invenção do projecto.

4.José Fernando Gonçalves

5.Nuno Brandão Costa

6.Miguel V. Baptista

Referências

Fusco, Renato Di (2005), *Una semiotica per il design*. Milano: FrancoAngeli.

Melotti, Massimo (org) (2004), *Sul simbolo. Confronti e riflessoni all'inizio del millennio.* Roma: Luca Sossella.

Pallotto, Manuela (2007), *Vedere il tempo. La storia Warburghiana oltre il racconto.* Roma: Nuova Editrice Universitária.

Partenope, Renato (org) (1984-1990) *Nel disegno,* Materiali di un Corso di Disegno e rilievo della Facoltà di Architettura di Roma.

Poeiras, F. (2006) "Pragmáticas do desenho em Design*", Cadernos PAR - Pensar a Representação.* p.35-47.

Quici, Fabio (2004), *Tracciati d' invenzione. Euristica e disegno di architettura*. Torino: UTET.

Robbins, Edward (1997), *Why architects Draw*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The
MIT Press.

Silva, R. (2009) "O pensamento da deslocalização", *Cadernos PAR – Pensar a Representação,*
p.124-137.

Warburg, A. (2004) "Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, 1924"*, Aut-Aut 321-322*, p.21-24.

Imma Boj e Michelle Dezember

***Imma Boj** es licenciada en Geografía e Historia con una especializada en Historia del Arte y Antropología Social y un master en Inmigración e Educación Intercultural de la Universidad de Barcelona. Ella ha sido profesora del mismo master y mantiene una red con individuales y organizaciones dedicados a la educación sobre inmigración. Ha presentado y organizado seminarios en torno a la inmigración y museos, recientemente las jornadas internacionales de "Museos, Inmigración, e Interculturalidad" en 2008. Es Directora del Museo de la historia de la inmigración a Cataluña. **Michelle Dezember** estudió un doble carrera de Historia del Arte y Sociología en la Santa Clara University en los EEUU. Después de trabajar como investigadora para profesora de arte afroamericano, se dedicó a la educación de museos. Michelle ha trabajado como educadora del museo de Brooklyn (NY, EEUU), responsable por hacer visitas escolares, programas para familias, y una colaboración con una escuela. También ha trabajado como una educadora autónoma, haciendo varios programas educativos en distintos museos: el Museo de la Ciudad de Nueva York, el MoMA, el Museo de Queens, el Centro de Arquitectura, y el Museo Infantil de Brooklyn. Gracias a una beca del Departamento de Educación de los EEUU, ahora Michelle forma parte del equipo de MhiC para investigar el impacto de la inmigración actual en los museos de Cataluña. Para llevarlo a cabo, estudia un master en Cultura Visual para investigar cuestiones de representaciones mientras analiza y implementa el plan educativo de MhiC. Las dos colaboran para encontrar comunicación reciproca, para que públicos diversos se apropian del museo.*

EL MUSEO DE LA HISTORIA DE LA INMIGRACIÓN A CATALUÑA: CREANDO ESPACIOS DE COMUNICACIÓN INTERCULTURAL

Imma Boj e Michelle Dezember

Resumen

En el contexto de los nuevos proyectos de políticas de interculturalidad, el Museo de historia de la inmigración de Cataluña –MhiC- ha creado un espacio que le ha permitido consolidarse de una manera singular uniendo, por un lado, un proyecto museográfico y por otro una propuesta de trabajo de dialogo intercultural. En el año 2003 el MhiC inicia su andadura con el objetivo de crear un espacio abierto de reflexión sobre el dinamismo de la ciudadanía y de la sociedad en continua construcción. A partir de una colección de temática social, el museo está experimentado diversas estrategias de públicos poco habituados a visitar los museos con el objetivo de alcanzar prácticas de proximidad sobre esos públicos a partir de la memoria migratoria propia o familiar.

Esta presentación analiza los esfuerzos del MhiC para generar un modelo simbiótico con su público(s). Este feedback se manifiesta en la recogida de testimonios y objetos para la colección, el museo también se vincula con otras instituciones y crea programas educativos a demanda. El caso que ilustramos es de una colaboración artística entre MhiC, alumnos de un instituto local, y alumnos inmigrados de un aula de acogida. El propósito era establecer una cartografía humana que ayudara a expresar cómo el hecho migratorio nos sitúa en el territorio. Los alumnos se apropiaron de una sala del museo para convertirlo en un mapa gigante, en el que cada cual trazó

una ruta en un archipiélago imaginario de elementos que uno encara durante tiempos de diversificación cultural (i.e. vida social, idioma, planes del futuro). Codificado con colores, cada hilo representa un participante, cruzando y divergiendo hasta que se reúnen en un territorio que representa una meta común: la isla de bienestar. En esta experiencia y artefacto constructivo, subjetividades se conectan para crear una polifonía de narrativas que genera un objeto central para nuestro museo.

Palabras Clave: Interculturalidad, Museografia de la Emoción, Interacción, Nuevos Públicos, Comunicación Intercultural

Abstract

In the context of new projects on the politics of interculturality, the Museum of the history of immigration to Catalonia (MhiC) has created spaces for itself to consolidate in a unique manner, on one hand as a museological project and on the other by means of a project of intercultural dialogue. In 2003, MhiC opened its doors with the objective of creating open spaces of reflexion about the dynamic nature of citizenship and our society in continual construction. Departing from a socially themed collection, the museum experiments with diverse strategies with audiences typically not welcomed by museums with the objective of acheiving intimate practices with these publics rooted in memories of migration either personal or familiar.

This presentation analyzes the efforts of MhiC to generate a symbiatic model with its audience(s). These attempts at feedback manifests are manifested in the gathering of immigrant testimonies and objects for the collection, and the museum also aligns itself with other institutions and creates educational programming on a micro level. The example chosen to highlight and observe is an artistic collaboration between MhiC, students of a local secondary school, and students from a welcoming center for recently arrived migrants. The intention of this gathering was to establish a subjective cartography that would help to express how the phenomenon of migration marks our experience. Students took over a gallery in the museum to convert it into a giant map, upon which they chose to trace a route in an imaginary archipelago of elements one faces during times of cultural diversification (i.e. social life, language, future plans). Color-coded strings representing each participant crossed and diverged until they each converged on a territory which represents a common goal: the island of well being. In this constructive experience and artifact, subjectivities connected to create a polyphony of narratives that generated a new central object for our museum.

Keywords: Interculturality, Museography of Emotion, Interaction, New Audiences, Intercultural Communication

1 ¿Qué es el MHIC?

Las migraciones que han sido una constante en la historia de la humanidad son el resultado de la voluntad de progreso social y personal. A lo largo de miles de años y en todo el planeta, el hombre ha tenido que aprender la difícil lección del respeto a la diferencia entre iguales y Cataluña no es una excepción. Históricamente, ha sido tierra de paso entre norte y sur, su territorio, sus instituciones, ciudades, lengua y cultura se han enriquecido a lo largo de los siglos con las sucesivas incorporaciones de generaciones de ciudadanos nuevos, en un proceso de interculturalidad remarcable.
El siglo XX ha sido especialmente rico en evidencias de esta trayectoria. Sólo entre los años 1950 y 1970 llegaron a Cataluña cerca de 1,4 millones de ciudadanos que duplicaron matemáticamente la población. Pero esto es sólo un pequeño ejemplo del esfuerzo, el sacrificio, la ilusión y también la solidaridad protagonizada por los que vivieron. Un hecho, que debería ser estudiado y reivindicado como un ejemplo de tenacidad colectiva. A partir de esta idea, el municipio de Sant Adrià de Besòs, en Barcelona pensó en crear un equipamiento museístico que sirviera de lugar de reflexión para conocer, estudiar y disfrutar de esta faceta, que presenta a nuestra sociedad como un espacio abierto, de acogida y en continua construcción.

2 Modelo museológico

- **MISIÓN** El MHIC abrió sus puertas al público en el año 2004 y aunque aun es un proyecto inacabado se ha convertido en uno de los centros de referencia, en cuanto al estudio, presentación y experimentación de la práctica intercultural en el museo
- **OBJETIVOS** En el contexto de la historia y los servicios culturales, los museos tienen un gran reto que cumplir, especialmente los museos como éste, que es el primer equipamiento museístico municipal de nuestra ciudad y el primero en Cataluña y en el resto del Estado, en cuanto a contenidos se refiere.

El MHIC destacará, pues, por su singularidad. Pero para conseguir que sea un espacio dinamizador, que aglutine una parte importante de la producción cultural de y para la ciudad de Sant Adrià de Besòs y que a su vez, cumpla, en el ámbito nacional, con las expectativas, en cuanto a fondo y contenido; se han fijado claros objetivos:
Objetivo historiográfico: El MHIC quiere abre una vía de conocimiento sobre el tema de las migraciones y su influencia en la construcción histórica del país.
Objetivo social: Recuperar la memoria histórica para que sirva de referente en esta sociedad intercultural, que entre todos vamos construyendo día a día. Por

este motivo, entre las líneas fundamentales de los trabajos del museo, se incluye la cooperación y relación con instituciones y organismos, nacionales e internacionales, que trabajen en estos parámetros.

Objetivo testimonial: El museo ofrece como elemento ilustrativo aportaciones de experiencias humanas. Dado que el tema de la inmigración es multidisciplinar, entendemos que la visión y la memoria individual y colectiva nos posibilita reflejar los aspectos –a nivel humano- más identificativos e identificadores de esta realidad.

- **REFERENTE CRONOLÓGICO, GEOGRÁFICO Y DISCIPLINAR**

Cronológico: Las migraciones están vinculadas a la propia historia de las civilizaciones y es por ello que el museo quiere presentar la realidad migratoria desde los orígenes del país. No obstante, profundizamos en el siglo XXI, porque son las que nos acercan a la realidad actual y porque, precisamente por ello, el visitante puede sentirse más directamente identificado.

Geográfico: El museo pretende presentar la realidad migratoria en toda Cataluña. Queremos mostrar aspectos tan diversos como el de la Cataluña Norte –zona de paso-, el fenómeno de las migraciones campo-ciudad, el desarrollo de los pueblos costeros y todos aquellos aspectos que puedan evidenciar la dispersión geográfica de las migraciones. Aunque la demarcación territorial es Cataluña por evidentes motivos de gestión, cualquiera de estas propuestas de análisis de las migraciones son extrapolables a cualquier otra demarcación territorial nacional e internacional.

Disciplinar: Elementos como el urbanismo, la sanidad, la vivienda, la demografía, la lengua, la religión, las fiestas y todos cuantos estén relacionados con el hecho migratorio deben tener cabida en este museo. Por ello, el museo, en cierto modo, ha abierto la puerta a otras disciplinas relacionadas con la vida de las personas.

3 El reto de la comunicación intercultural en el museo

En el contexto de los museos, la temática migratoria es muy nueva en Europa, mientras que América ha sido pionera en la creación de esos espacios como ejemplo Ellis Island en Nueva York o modelos como el Museo de las Civilizaciones de Québec muestran el tejido ciudadano en base a las nuevas incorporaciones humanas. En la actualidad la necesidad que ha generado estos museos es la propia conducta migratoria que las nuevas sociedades están teniendo. Para poder analizar los cambios que nuestras ciudades viven día a día como consecuencia de los movimientos humanos, es necesario entender que procesos migratorios se han vivido a lo largo de la historia. La creación de colecciones basadas en esos hechos y la reivindicación de espacios emblemáticos como puertos (Bremenhaven-Alemania), Hotel de Emigrantes (Buenos Aires), Memorial do Emigrante (Sao

Paolo) ayudan a interpretar no sólo el pasado sino también el presente y el futuro de la migraciones.

El gran reto es llegar al público activo, es decir a aquel público que por interés particular se vincula al museo ejerciendo no sólo un papel de espectador sino también de productor. La historiadora del Arte Amelia Arenas explica en Barcelona en unas Jornadas sobre educación en los museos (septiembre de 2009) como el patrimonio y el uso del museo a pesar de la democratización en el consumo cultural siempre acaba presentándose de forma unilateral con una visión no de diálogo y claramente aristocrática. Pero lo cierto es que esta democratización nos debe a compartir también con el público la creación del discurso del museo y la permanente tensión de hacerlo crecer. Por otro lado los museos monográficos sobre inmigración tenemos una cierta obligación de ser observatorios permanentes de la ciudadanía y por tanto dar cabida a ese público que no es habitual entre los visitantes de los museos.

Hay que tener en cuenta que las personas que han emigrado recientemente marcan distancias con los equipamientos museísticos por problemas de lengua, de comprensión de las colecciones e incluso de distancia cultural respecto a los contenidos. A partir de esta idea el MhiC intenta generar un programa de públicos que parte de la conexión emocional con el hecho migratorio. Este trabajo no se centra exclusivamente en personas emigradas sino en cualquier tipo de público que se siente interesado y vinculado al tema por relaciones familiares, sociales o intereses intelectuales. Esto ha provocado una tipología de público muy específico pero con una misión clara en el museo: la interactividad y la creación de las colecciones a partir del trabajo didáctico.

Al entrar el MhiC, la primera cosa que se encuentra es el tren *El Sevillano*, un vagón original de mediados del siglo XX que marca la importancia del gran viaje para muchos españoles en esas décadas. Pero ¿qué pasa hoy en día? ¿Y qué pasa después de estos viajes migratorios? ¿Cómo interpretan estos espacios los inmigrantes actuales y jóvenes? y ¿Cómo el museo incorpora a esa población en su discurso?

Los objetivos educativos de un museo son un desafío constante en deshacer sus propios mecanismos históricos de control sobre sus públicos. Eilean Hooper-Greenhill (2000) explica como los museos inherentemente están dispuestos a *"formar subjetividades con prácticas a través de un espacio con control institucional y vigilancia pública"*. Dicho esto, si uno de los objetivos del MhiC es un "objetivo testimonial" que ilustra y da pie a las aportaciones de experiencias humanas, es fundamental buscar maneras alternativas y personales de conectar con el visitante. Somos también realistas y vemos que el museo no suele ser un sitio atractivo ni accesible para jóvenes, y mucho menos para los recién llegados a nuestro país.

Una estrategia que emplea el MhiC es trabajar en pequeña escala, y experimentando trabajos en públicos que diseñan sus propias necesidades sobre el museo, su colección o su espacio. A partir de la pregunta ¿para qué necesitas este museo? Se elaboran las visitas guiadas de todo tipo hechas a medida del grupo, con la intención de ser flexibles a las necesidades del público. Habitualmente los museos en si inspiran un cierto miedo si no se sigue el discurso preestablecido, así que el usuario de una colección, que requiera trabajo emocional individual, se colocará en una posición subordinada (Sharon McDonald 2003).

4 Navegando por la transición: Una cartografía colectiva de la adaptación migratoria

Este proyecto empezó en marzo de 2009 en el MhiC y ha tenido como objetivo invitar a un público no habitual al museo a apropiarse y ocupar una sala. A lo largo de casi tres meses, trabajamos con cuatro alumnos de bachillerato del Instituto de secundaria Vázquez Montalbán y seis alumnos de un aula de acogida (aula destinada hacer la introducción-integración a alumnos de reciente inmigración) IES Bernat Metge de edades entre 16 y 18 años, y coordinamos la actividad con una de sus profesoras. El objetivo de trabajar con estos grupos era no solo aproximar a los chicos del barrio al museo sino también porque la mayoría de las producciones del MhiC han sido, hasta ahora destinadas a la inmigración de los años 60-70, y a adultos de la inmigración actual, el colectivo joven-adolescente era para nosotros muy atractivo y aun estaba pendiente. Este proyecto artístico-conceptual tiene su raíz no solo en responder al interés de dirigirse a un público inmediato sino también dar polivocalidad al museo y fundar una relación intima con su entorno.
De estos 12 participantes, 8 eran jóvenes inmigrantes de América Latina, Georgia, y Rusia; 3 nacieron en Cataluña; y la coordinadora del MhiC, una norteamericana. Usamos una sala del museo para dialogar y debatir temas de la inmigración, basados en experiencias personales. La identificación de los objetivos del proyecto era un proceso largo y a veces confuso. Los participantes se reunían cada semana inicialmente para plantear cual sería la contribución de este grupo, en la creación de una obra artística. Elegimos la estrategia de cartografía después de haber visto una artista colombiana que trabajó con diversos colectivos para hacer un mapa subjetivo que refleja las experiencias de los participantes. Por lo tanto, empezamos con una deconstrucción de mapas "objetivos" para encontrar estrategias de interpretar territorios tangibles y no tangibles. En cuanto habíamos reconocido una metodología de cartografía deseada, tuvimos que decidir el problemático que queríamos destacar.

En su texto *“Performing the Museum,”* Charles Garoian (2001) defiende la noción de performance como una herramienta. Es decir, si el comportamiento de un público suele ser pasivo, una educadora tiene que implementar estrategias dinámicas para animar a un espectador a disputar la narrativa del museo. Por lo tanto, instando al público a examinar y criticar la misma institución que ocupamos, transformamos los papeles tradicionales y encontramos posibilidades para alteridad con un público-productor. En nuestro caso, estábamos de acuerdo en que haríamos una intervención en el museo y al final el producto se sumaría a la colección, para ello tuvimos que analizar y cuestionar que dialogo proponía la colección.

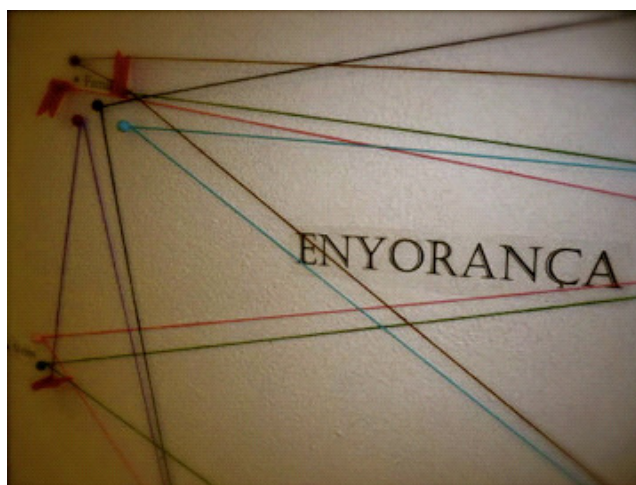
Un taller fundamental del proceso era una sesión dedicada al análisis del discurso del museo. Los alumnos recibieron unos elementos de cómo reconocer un discurso visual (Rose 2001), particularmente con el objetivo de identificar carencias en los discursos que presenta el museo y que no refleja sus experiencias migratorias vividas. De hecho, quizás más importante que lo que se ve en el museo, son sus palabras, y sus artefactos era lo invisible. Después de un tiempo de reflexionar, nos pusimos a discutir nuestras observaciones. Un elemento frustrante para los participantes, pero necesario, era el caos. Había debates emocionantes y a veces opiniones conflictivas. Una observación principal del grupo era que el museo no mostraba tanto lo difícil que es migrar, y se centraba más en la etapa del viaje.

Los alumnos expresaban el estado de limbo que cada uno se siente de distintas maneras: “ya no soy colombiana pero no soy catalana”; “no deben olvidar sus raíces pero también deben intentar integrarse”; “no es ni difícil ni fácil” eran algunos comentarios. En este diálogo determinamos el discurso del proyecto y decidimos que este mismo caos sería el punto de partida de nuestra obra.

Con estas conversaciones en las salas del museo, creamos una nueva narración del museo, un nuevo discurso y una nueva propuesta de lectura de ese espacio. Este acto de performance *“posibilita al espectador cuestionar códigos dominantes de la cultura museística para re-presentar narrativas del museo a través de subjetividades respectivas”* (Garoian 2001: 238).

A partir de este momento faltaba un proceso de visualización y producción de ese nuevo relato del museo, capaz de incorporarse a la colección. Decidimos retomar nuestra estrategia de cartografía para crear un mapa del territorio de caos que los alumnos relatan durante su proceso personal migratorio. Primero creamos un mapa conceptual para hacer una lluvia de ideas, lo cual produjo seis elementos generales que forman parte de un joven en medio de un universo diverso: amigos y vida social, idioma, añoranza, afinidades culturales, y planes del futuro. A partir de esto, producimos un archipiélago imaginario con islas presentadas por estos elementos. Dentro de cada isla, hay “ciudades” que representan opciones o aspectos

Imma Boj e Michelle Dezember
EL MUSEO DE LA HISTORIA DE LA INMIGRACIÓN A CATALUÑA: CREANDO ESPACIOS DE COMUNICACIÓN INTERCULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 132-142

de cada elemento. Por ejemplo, dentro de *Idioma*, existe “Expresarme en otras lenguas,” “Castellano”, “Catalán,” “Nuevos Oportunidades,” “Hablar solamente con gente de mi país,” etc. Cada ciudad fue consensuada por el grupo, aunque no siempre representan las experiencias de todos. Después de establecer el mapa intervenimos nuestras narrativas personales. Los participantes eligieron la ciudad de la isla que más produce inestabilidad en sus vidas. Colocaron banderitas rojas en este aspecto, y con hilo codificado con colores distintos para cada uno, trazaron una ruta tras ciudades e islas hasta que llegaron a la sexta isla: *La Isla de Bienestar*. Es interesante destacar que el concepto que decidimos era como superar el caos inevitable al que nos enfrentamos durante el proceso migratorio.

Aunque es una obra colectiva, el papel individual de los participantes es muy evidente y dio la oportunidad de crear convergencias y divergencias muy inesperadas. Por ejemplo el caso de José, un alumno del aula de acogida nacido en república Dominicana y emigrado hace unos años a Barcelona. Él inicia su ruta migratoria en “Catalán” en *La Isla de Idioma*. Nos explicó que intenta aprenderlo, pero le cuesta mucho y más aún cuando se da cuenta que necesita hablarlo para conseguir un trabajo bueno. Su ruta ideal era seguir con “Conocer Gente Nueva” en *La Isla de Amigos y Vida Social*, y otras opciones hasta que llega de nuevo

a “Catalán”, que lo conduce a “Un Trabajo” en *La Isla de Planes del Futuro,* el aspecto que le transporta a *La Isla de Bienestar*. Al final de su hilo, y los de cada participante, hay una leyenda que explica en sus palabras la ruta que eligió y porque. Pero la odisea de José no es la única, y los hilos se cruzan y divergen, haciendo visible sus propias conexiones, similitudes, y diferencias de elecciones del grupo. Esta interacción es un mecanismo de la performatividad del proyecto, porque mientras plantea una narrativa alternativa a la del museo, representa una perspectiva constructivista de la realidad y el proceso discursivo de la formación de subjetividades (Myrivili 2007).

El último elemento de la colaboración era la inauguración de la obra. Después de montar las 10 rutas en el mapa, invitamos a profesores, amigos, y el público en general a conocer una nueva obra de las salas de MhiC. Los alumnos presentaron su trayectoria, y luego invitaron a los que vinieron a la inauguración a contribuir a la obra. Con hilo y chinchetas, se podía colocar un papel en medio de las rutas de cualquier alumno o directamente en una “ciudad”. En los papeles los participantes seguían el proceso de diálogo de cartografiar el impacto de la migración en nuestro territorio subjetivo. A partir de aquí como describe Garoian la performance hace visibles las voces del espectador la narrativa personal actúa como conocimiento subjetivo enfrentándose así a la idea de narrativas en tercera persona que construyen los museos cuando le hablan al espectador pasivo.

El papel del museo en esta investigación era de “participante apasionado”, en línea con constructivismo. Nuestra intención era ser más “un participante metido activamente en facilitar la reconstrucción polivocal de su propia construcción tanto como ayudar las de otros participantes” (Guba y Lincoln 1999: p. 115). En este sentido, empleamos un dialogo intercultural de manera complejo pero con un objetivo final material, que queda reflejado en la obra de arte. Deseamos que el proceso abra líneas de diálogo que quizás no pasan en las aulas, las calles, u otros entornos. Que el caos da pie a introspección y creación.

La conclusión de esta experiencia es que no pretendemos únicamente hacer el museo accesible a todo el mundo sino generar en el visitante la relación que pueda tener consigo mismo, con los demás y con la cultura visual a partir de nuestras colecciones. Y crear en el museo un público-productor que enriquece el discurso y le da la medida del mundo. Nuevas relaciones que abandonan perspectivas alejadas y monolíticas que ya están poniendo en práctica muchos museos modernos. Para ello es imprescindible, en equipamientos como el nuestro, trabajar con pequeños grupos, colectivos muy reducidos entre 10 y 15 personas que se aproximan al museo con una idea de intercambiar, de crear red y de dar más vida al proyecto después de la visita a la colección o a las exposiciones.

Referencias

Amelia Amelia (2009) http://www.ub.edu/cultural/Eventos/DocsCrecerExperimentando/Folleto%20Jornadas%20Crecer%20Experimentando.pdf

Garoian, Charles. (2001). "Performing the museum". *Studies in Art Education*, 42(3), 234-248.

Guba, Egon G., and Lincoln, Yvona S., (1999) "Competing Paradigms in Qualitative Research". In DENZIN, Norman, K., and LINCOLN, Yvona S., (Comps.) (1999) *Handbook of Qualitative Research*. London: Sage Publishers.

Hooper-Greenhill, Eilean. (2000) *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London: Routledge.

Myrivili, Elini. (2007). "Performativity, Interactivity, Virtuality and the Museum" *Museology e-journal*, Department of Cultural Technology and Communication, University of the Aegean, Greece, (4), p. 1-4.

Macdonald, Sharon, J. (2003). "Museums, national and postnational and transcultural identities". *Museums and Society*. 1(1). P. 1-16.

Rose, Gillian. (2001). "Discourse Analysis II: Institutions and Ways of Seeing," in *Visual Methodologies: An introduction to the interpretation of Visual Materials*. London: Sage.

Hodge, Robert y D Souza, Wilfred. "El museo, agente de comunicación". En: *Museo. Boletín de la Dirección de Museos*, 1984

Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara

Encontra-se a fazer o Doutoramento em Ciências Sociais, especialização em Ciências da Comunicação, na mesma instituição. Completou a parte curricular do Mestrado em Sociologia, na mesma instituição. É docente no ensino superior desde 1998. Lecciona nas áreas de comunicação e marketing. Em 1999 funda a Mapa das Ideias, uma consultora e editora especializada em comunicação e mediação cultural. Tem trabalhado com instituições de referência como o IMC, Museu de Marinha, Museu das Comunicações e uma extensa rede de museus pertencentes aos municípios: Oeiras, Sintra, Cascais, Alcochete, Odivelas, Moita, entre outros.

O MUSEU COMO INSTITUIÇÃO SOCIAL E OS SEUS PÚBLICOS

Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara

Resumo

O Museu, tal como o conhecemos, é uma invenção da modernidade e da ideia de serviço público. É uma poderosa instituição social, que deve ser analisada enquanto tal, principalmente à luz dos seus públicos, nos seus objectivos explícitos e nas diferentes dimensões, tal como afirma Stephen Weil.

Vivendo um período de crise, encontramos um amplo debate sobre o papel do Museu na actualidade por dois grandes conjuntos de razões. Antes de mais, existe um problema financeiro resultante da natural escassez de recursos do Estado. Por outro lado, existem tensões dentro da própria comunidade profissional sobre vários aspectos estratégicos.

Dentro deste contexto, optou-se por explorar a relação entre o Museu e os seus públicos através de dois estudos exploratórios. Apresentam-se primeiro os resultados do inquérito aplicado a dirigentes de museus portugueses sobre a relação institucional com os seus públicos. Em seguida, discutem-se as conclusões de um estudo qualitativo com jovens que se enquadram no público preferencial dos museus.

Palavras-chave: Museus, Instituição Social, Públicos, Estudo Qualitativo

Abstract

The Museum, as we know it, is a child of modern times, spawn from the idea of public service. A powerfull social institution, it must be analised as such, specially in light of its own audiences, of its own explicit purposes, and in its diferent dimensions, as stated by Stephen Weil.

In these times of crisis, two sets of questions determine the wide and encompassing debate which surrounds the contemporary role of the Museum. First of all, there are the financial problems emerging from the natural scarcity of public resources. On the other hand, there are conflicting visions within the professional community surrounding diferent strategic postures.

In this context, the relationship between the Museum and its audiences is analised through two exploratory studies. We start by presenting the results of an inquiry directed at the leaders of the portuguese museum community on the subject of their institutional relantionship with their audiences. We then finish by discussing the conclusions drawn from a qualitative study built around a universe of young people that belong to the social-demographic group widely considered to be the target for these institutions – high social and intelectual capital, regular school (at least) and family excursions to heritage and culture institutions.

Keywords: Museum, Social Institution, Audiences, Qualitative Study

Contexto teórico

O *Museu*, tal como o conhecemos, é uma invenção da modernidade e da ideia de serviço público. É das poucas, senão a única, instituições culturais que coloca a sua razão de ser nas suas audiências – presentes e futuras – e não na produção cultural ou artística por si. São poderosas instituições sociais, que devem ser analisadas enquanto tal, principalmente à luz dos seus *públicos*, nos seus objectivos explícitos e nas diferentes dimensões[1], passando antes de mais, por um necessário processo de dessacralização.

O Museu é uma autoridade que, como instituição, usando as palavras de Mary Douglas[2], efectua as classificações por nós, orienta de maneira sistemática a memória dos indivíduos e canaliza as nossas percepções dentro de formas compatíveis com as relações por elas mesmas autorizadas. Estas funções *latentes* conferem um estatuto único à organização e aos seus profissionais, tornando os Museus verdadeiros guardiões da sociedade, através da preservação e da construção da estética, da memória e da identidade.

Aliás, a importância da classificação é tal, que Ana Lisa Tota afirma[3], «uma obra só se torna arte no momento em que é exibida e reconhecida como tal». Mas Tota frisa ainda[4] no caso dos museus de arte: «o objecto material não será um objecto qualquer, mas um objecto para o qual se antecipou um destino de uso artístico (pelo autor, pela galeria, pelo crítico). Trata-se então de um objecto exibido no interior dos circuitos socialmente destinados à produção artística».

Vivendo um período de crise, encontramos um amplo debate sobre o papel do Museu na actualidade por dois grandes conjuntos de razões. Antes de mais, existe um problema financeiro resultante da natural escassez de recursos do Estado, que determina, mais do que é determinada por, a vontade política. Por outro lado, existem tensões dentro da própria comunidade profissional sobre vários aspectos estratégicos: a importância dada a conservadores e a educadores dentro do Museu; as formas de angariação de financiamento; o papel do Estado e da vontade política; a própria formação profissional; e, a questão mais central, porque influencia todas as outras, as estratégias de captação e de relação com os públicos.

1 *WEIL Stephen E. Making Museums Matter. Washington DC: Smithsonian Institution Press, 2002. – p. 3.*

2 *DOUGLAS, Mary. How Institutions Think. 1.ª ed. Nova Iorque: Syracuse University Press, 1986. – p. 93.*

3 *TOTA, Anna Lisa. A Sociologia da Arte – Do Museu Tradicional à Arte Multimédia.Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 2000 [Carocci Editore, 1999]. – p. 15.*

4 *TOTA. Op. Cit. - p. 44.*

A *modernização* referida por Faria[5] que resulta muitas vezes de vontades expressas na própria comunicação social, nos encontros profissionais e na literatura corrente, acaba por ter várias manifestações importantes:

• A organização de exposições *blockbuster*, que resultam de uma decisão estratégica da instituição (por exemplo, uma antologia da Paula Rego ou uma exposição dedicada à Pop Art), mas também de um fenómeno de *agenda-setting* por parte da comunicação social. Ou seja, uma convergência de discursos entre a instituição autoritária, o Museu, («quando transponho a porta de um museu já sei que aquilo que vou encontrar é arte»[6]), e a televisão, a imprensa e, também, os novos media que funcionam como agências capazes de produzir autoridade cultural e artística. E uma aproximação mais "mercadológica" da programação consubstanciada na própria exposição, nos eventos associados (como os museus abertos à noite, por exemplo), no merchandising da mesma, assim como no plano de comunicação.

• A dinamização de projectos educativos de natureza diversa, que reflectem paradigmas ligados à própria aprendizagem e o conhecimento como pressupostos de trabalho. Neste campo específico registam-se quatro tendências relevantes na sua convergência: a elevada formação académica dos agentes culturais envolvidos na educação; a parceria natural entre o Museu e a Escola, tornando os públicos escolares um segmento central dos serviços educativos; o próprio investimento das famílias no tempo extra-curricular das crianças, cultivando uma *ocupação de tempos livres útil* para a formação global das mesmas

• O discurso inclusivo que encontra reflexo na programação, nas actividades educativas e, também, em projectos transversais que ligam parceiros dos Museus, das Escolas e da própria Acção Social.

Perante esta realidade profissional e institucional que vive um momento particularmente dinâmico, há que analisar o Museu enquanto elemento de uma estrutura de diferenciação social (não obstante os discursos *politicamente correctos*), através de códigos explícitos e implícitos. Mas, por outro lado, as motivações subjacentes aos vários públicos dos Museus são relevantes, ao procurar distinguir a fruição estética ou procura de conhecimento, das práticas de lazer e de convívio ligadas ao consumo cultural. Existe, por essa razão, uma componente de vontade individual e de consumo que tem que ser analisada num espectro mais amplo de que os estudos de visitantes habituais.

5 *FARIA, Margarida Lima de. «Etapas e limites da globalização da cultura institucional: Os museus». Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (orgs.). Projecto e Circunstância – Culturas Urbanas em Portugal. Porto: Afrontamento, 2002 – pp. 316.*

6 *TOTA, Op. Cit. - p. 46*

O museu e os seus públicos

Perante este cenário, partimos para a apresentação dos resultados do inquérito aplicado a dirigentes dos museus portugueses em 2008, procurando descrever a sua relação – através da comunicação e das próprias necesssidades formativas dos recursos humanos das suas instituições – com os seus públicos.
Por essa razão, foi percorrido um caminho que começou, justamente pela formação. Aliás, a forma como o auto-diagnóstico de necessidades de formação e a relação com os públicos – se cruzam e as suas implicações num retrato de preocupações e, inclusivamente, de aspirações institucionais (sempre preconizadas pelos respondentes), foram objecto de discussão.
Foram diagnosticadas várias necessidades formativas. Curiosamente, não obstante a experiência e a prioridade estratégica que as escolas representam enquanto públicos privilegiados, o elenco de temas de formação (classificados como *importante* ou *muito importante*) foi o seguinte: projectos educativos com escolas; marketing relacional; comunicação com crianças; públicos com necessidades especiais; marketing e comunicação. Ou seja, a comunicação directa e específica com determinados públicos surge como uma prioridade, a par de uma necessária formação em marketing (nas várias vertentes).
A *comunicação on-line* (numa amostra em que 76% dos respondentes afirma ter um sítio institucional) é considerada pouco relevante assim como os estudos de público (que muitas organizações afirmam fazer dentro dos mais variados formatos).
Na amostra analisada, havia uma preocupação de oferecer horários de visita e de actividades a semana *toda*. A maior amplitude de horários, para além de demonstrar uma mudança na relação com os públicos, democratizando o seu acesso, permite outras oportunidades: a diversificação da programação cultural, o acesso de diferentes públicos, a dinamização de parcerias e projectos transversais que envolvam diferentes instituições.
Como facto ainda mais importante, o inquérito permite identificar um investimento no museu enquanto equipamento cultural estratégico, juntando a oferta de lazer e de educação: 64% têm uma loja; existem cafetarias em 31% dos museus respondentes; 70% têm bibliotecas e centros de documentação, sendo que 27% têm quiosques internet e 20% oferecem salas multimédia e de audiovisuais. Ou seja, isto é um reconhecimento das sinergias geradas pela polarização de diversos equipamentos.
Nos museus mais recentes – incluindo aqui os espaços que foram objecto de renovação – sente-se uma mudança de enfoque, que se contextualiza na própria política cultural do concelho. O *marketing* regional e das cidades tem contribuído

Inês Pereira de Almeida de Bettencourt da Câmara
O MUSEU COMO INSTITUIÇÃO SOCIAL E OS SEUS PÚBLICOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 143-155

para a criação de identidades próprias – que passam pela "reinvenção da tradição" ou pela criação de uma marca cultural diferente - alimentadas por um conjunto de políticas e de eixos de desenvolvimento.

Fugindo às iniciativas realizadas sob égide do Dia Internacional dos Museus ou Festas do Concelho, em que se torna um hábito ampliar os horários dos Museus, importa discutir o efectivo prolongamento dos mesmos dentro das oportunidades referidas acima. Pode-se dar especial relevo às questões inerentes a parceiros estratégicos, de áreas diferentes, mas que possam promover sinergias na comunicação e na oferta de programação.

Praticamente todos os museus inquiridos investiram em peças de comunicação institucional, como folhetos ou catálogos. Em contrapartida, existem muito menos monografias e estudos científicos – realizados no âmbito do acervo e da temática do Museu – publicados com a sua chancela. Este facto pode relacionar-se com dois factores: a prevalência da administração pública local na amostra; e a integração das publicações do Museu numa política de comunicação global com recursos limitados.

A comunicação organizada e sustentada nas singularidades da instituição, através dos seus múltiplos suportes – internet, imprensa, publicações – permite a fidelização de públicos. Esta "fidelização" baseia-se em múltiplos factores – cognitivos, afectivos, ideológicos – que se consubstanciam numa acção de apreciação e de conhecimento que ultrapassa os limites físicos do *Museu*. Paradoxalmente, estes factores, tal como foi discutido anteriormente, também estão envolvidos no usufruto do espaço. Tal abre novos territórios de exploração.

Neste estudo, 90% dos museus respondentes afirma ter um serviço educativo activo, privilegiando os públicos escolares e a comunidade. Note-se que, do ponto de vista da tutela principal, se centra muito na realidade da administração pública local. Aqui, dentro do quadro de acção das autarquias, existe um forte sentido de políticas culturais e comunitárias que poderão organizar-se em torno de eixos patrimoniais, museológicos e de programação cultural.

A relação com os públicos tem que comportar, na gestão pública da cultura, duas etapas incontornáveis: por um lado, a concepção de um serviço educativo nas suas diversas vertentes – relação com o acervo, públicos preferenciais, parceiros institucionais, parceiros comunitários, dinamização de redes.

Por outro, para garantir o sucesso deste trabalho nos diferentes níveis (incluindo o seu futuro financiamento), é essencial assegurar uma avaliação constante e rigorosa dessa mesma política educativa. Não bastará pensar nesta etapa como a conclusão de um projecto para justificar a adjudicação de recursos, mas sim como o início, através da formulação de objectivos – claros e mensuráveis – e de uma gestão de

projecto – nos recursos, no calendário, no orçamento. Desta forma, será mais fácil levar a cabo uma avaliação do projecto e enquadrar os estudos de público.
O inquérito não abrangia uma análise mais profunda destes "estudos" de público. Ou seja, não se questionou a natureza metodológica ou a capacidade técnica da equipa, intuindo-se, em alguns casos, o recurso aos meios internos com os óbvios constrangimentos logísticos e metodológicos.
Se as estatísticas de visitantes – habitualmente segmentados em grandes grupos (escolas, grupos organizados, por exemplo) – são um indicador precioso do êxito da instituição museológica, os estudos de públicos descritos parecem, em alguns casos, não ultrapassar o horizonte de (falsa) segurança, oferecido por esses mesmos números, limitando a sua utilidade em contexto institucional.
Os estudos de públicos ainda não são vistos, numa conjuntura (ou, no caso do sector cultural, pode-se classificar como um factor estrutural) de forte contenção orçamental, como uma fonte de receitas ou mesmo de aprendizagem organizacional. Aliás, tão importante como o público é a avaliação efectiva dos projectos do museu, através da auscultação de parceiros, dos públicos internos e das já referidas audiências.
Por outro lado, também se pode dar conta de outros fenómenos relevantes: alguns respondentes estruturam os públicos de acordo com um processo de segmentação (por exemplo, motivações de visita ou aspectos sazonais); outros identificam, no processo motivacional da visita, a importância do *trabalho* do Museu no desenvolvimento de pontos de contacto e de atracção dos seus públicos.
As expectativas dos públicos em relação à principal missão do Museu, enquanto instituição de classificação (e memória e identidade), também se encontram espelhadas neste elenco. Ou seja, o *único*, o *belo, o histórico* continuam a ser, na opinião dos respondentes, motivações poderosas de ida a um museu. Tal como é discutido no relatório, estas motivações poderão ser muitas vezes secundárias em relação ao convívio social e ao entretenimento.
O Museu privilegia as crianças, as escolas e, mais recentemente, as famílias, como públicos-alvo prioritários. Esta estratégia permite canalizar os recursos de divulgação e organização num grupo muito restrito preconizado por pais e professores, simplificando um problema de comunicação que, sem um plano de marketing, é irresolúvel. Contudo, o Museu não consegue estabelecer relações duradouras através da fidelização dos seus públicos, ignorando as rupturas que advêm dos vários momentos do ciclo de vida e, tal como já foi afirmado anteriormente, a posição periférica que ocupa nas práticas culturais.

Os jovens e os museus

Dentro deste contexto, optou por aplicar um conjunto de entrevistas semi-dirigidas a um grupo de 12 jovens que pertencem – na teoria – ao universo das audiências museológicas. Ou seja, pertencem à classe média, tendo pelo menos um progenitor com habilitações formais, são eles próprios estudantes do ensino superior, frequentaram os museus no contexto de visitas de estudo e de família.

Este estudo tem uma natureza fundamentalmente exploratória, procurando analisar, de uma forma aberta, a representação do Museu e revê-la à luz da literatura actual.

A entrevista começou com a pergunta "O que é um Museu?". Aqui procurou-se perceber qual era a imagem que os entrevistados tinham da instituição-Museu.

Tal como MacDonald[7] afirma, um factor de resistência ao Museu reside nas distâncias física e simbólica induzidas pelo discurso expositivo, em relação com os visitantes.

Neste caso, essa dimensão negativa ancora-se na própria representação simbólica do Museu, através da redução do espaço à exposição e à compilação de objectos, tal como é identificado por nove dos respondentes. Os entrevistados privilegiam o espaço físico ou edificado, correspondendo a uma visão mais conservadora do Museu.

Por outro lado, a imagem do Museu, descrito por Fortuna[8] como *um grande e morto armazém* encontra correspondência através da simples reunião, compilação e exposição de objectos.

Veja-se agora o elenco das funções do Museu, para aferir a visão dos entrevistados sobre o papel actual desta instituição. Curiosamente, ao contrário do que é expresso acima, os entrevistados quando descrevem as funções do Museu privilegiam a componente educativa e comunitária em detrimento da conservação e preservação dos artefactos.

A aprendizagem faz parte das principais motivações dos visitantes de Museus[9]. No entanto, de um universo de doze respondentes, só três associam o Museu a uma instituição dinâmica.

7 *MACDONALD, Sharon. «Cultural imagining among museum visitors». In Eilean Hooper-Greenhill (ed.). The Educational Role of the Museum. Londres: Routledge, 1999 [1994] – pp. 269-277.*

8 *FORTUNA, Carlos. Identidades, Percursos, Paisagens Culturais: Estudos Sociológicos. Oeiras: Celta, 1999.*

9 *HOOD, Marilyn. «After 70 years of audience research, what have we learned?, who comes to museums, who does not, and why?». In D. Thompson, A. Benefield, S. Bitgood, H. Shettel e R. Williams (eds.). Visitor Studies: theory, research, and practice. Vol. 5. Jacksonville: Visitor Studies Association, 1993 – pp. 16-27.*

Tal leva a colocar a tónica na importância das visitas de estudo na modelação da representação Museu, uma vez que os estudantes são o principal público de Museus em Portugal. Praticamente todos estes inquiridos tiveram a sua primeira experiência museal em contexto escolar. Por outro lado, a componente educativa é visível e é publicitada (mesmo dentro do próprio museu ou nos respectivos suportes de comunicação), enquanto a investigação não o é.

Esta tendência mantém-se ao longo de onze entrevistas, que focam a educação. Contudo, o Museu também é apresentado como um local onde se vai para contemplar; e também como um local onde o visitante pode usufruir e entreter-se. A apresentação do museu e do centro de exposições como equivalentes foi propositada, procurando perceber qual a reacção dos entrevistados. E, de facto, vários entrevistados, já na discussão posterior à entrevista auto-administrada, assinalaram o facto de «não ser a mesma coisa». Um dos entrevistados assinalava: «Museu é bem diferente de um centro de exposições, não? Porque vou a exposições duas vezes por mês em média... mas museus... é mais difícil.» Outra entrevistada assinala que foi ver exposições (de fotografias, artes plásticas de amigos ou conhecidos) cerca de dez vezes este ano, mas que o último museu que visitou foi há dois anos.

Esta disparidade entre a frequência de exposições e os museus poderá ser discutida no âmbito dos conceitos de alta e baixa cultura.

Os museus visitados no estrangeiro inserem-se em práticas de turismo. Bourdieu[10] tinha assinalado no seu estudo sobre visitantes de museus, que o turismo proporcionava a oportunidade e, de certo modo, a *obrigação social* de ir conhecer determinado museu, exposição ou objecto.

Pelo menos sete dos entrevistados afirmaram ter visitado um Museu uma a duas vezes durante o ano de 2003. Em quase todos os casos, os entrevistados referem a importância da companhia dos seus pares para ir visitar um museu. Novamente, a prática cultural encontra-se intimamente ligada à interacção social.

Voltando à distinção entre Museu e centro de exposições, não se poderia deixar de referir que as *exposições temporárias* são consideradas hoje um elemento fundamental de animação museológica. Estudos, nacionais e internacionais, aferem a importância que o público dá a esse tipo de iniciativas. As exposições temporárias requerem um investimento grande de recursos materiais e humanos, mas dão visibilidade à instituição, libertando-a da imagem de armazém de objectos seleccionados por algum critério supra-individual.

10 *BOURDIEU e DARBEL, Op. Cit.*

Curiosamente, para muitos museus, incluindo portugueses, as exposições temporárias podem nascer da exposição rotativa, seleccionada de forma temática, de peças já existentes no acervo e muitas vezes guardadas durante anos nas reservas. Reduzindo o investimento e o perigo da circulação das peças (o roubo das peças de ourivesaria real portuguesa em Haia ainda está bem presente na memória dos responsáveis), aumenta o dinamismo institucional, oferecendo novidade a um público relutante em ser seduzido.

Uma das sugestões dadas pelos entrevistados já em fase de discussão propunha uma nova função para os museus: «Deviam arranjar espaços para o pessoal poder estudar. Toda a gente vai estudar para a estação de serviço, mas se tivesse um sítio mais agradável.»[11]

A atitude perante o teatro é diferente entre os doze entrevistados. Existem dois casos (um dos quais estudante de produção de espectáculo) de uma frequência elevada e regular. Os restantes assinalam que foram ao teatro entre uma a três vezes este ano. A principal variante em relação às formas culturais até agora discutidas – museu e conferências – é que todos os indivíduos exprimiram uma grande pena por não irem mais vezes ao teatro. No entanto, esta questão não foi explorada na discussão posterior ao auto-administração, por não se relacionar directamente com o objecto de estudo.

Cinco dos entrevistados indicaram ter ido pelo menos uma vez a uma conferência ou colóquio, este ano, por tratarem de temas que lhes interessam. Este consumo enquadrado em contexto universitário pode ser visto como um pólo de animação museológica.

As duas instituições museológicas com este tipo de programação, contactadas para efeitos do estudo,[12] referem o sucesso das iniciativas que implicam, muitas vezes, recusa de inscrições por sobrelotação de espaço. Em concertação com os pólos universitários, os museus são espaços ideais para fomentar discussão académica e a apresentação de teses e ideias novas. Tal torna-se ainda mais premente quando constata-se neste estudo que a componente de investigação e científica é ignorada nas representações aqui analisadas.

A audição de música demonstra o ecletismo dos jovens, por um lado, e, pelo outro, o fenómeno de gloablização. Mais concretamente, os entrevistados apresentam uma grande mistura de estilos e nacionalidades – desde *jazz* e *música mundo* até

11 Obviamente que esta afirmação requer uma contextualização: na Linha de Cascais, criou-se o hábito de ir estudar para as cafetarias das Estações de Serviço GALP da auto-estrado Lisboa-Cascais, único local aberto 24 horas e com espaço suficiente para grupos de estudo.

12 Centro Cultural de Belém e Centro de Arte Moderna.

o *pop* e o *rock* mais comercial. Graças à implementação de novos grupos musicais nacionais, ouvir cantar em português torna-se cada vez mais vulgar.
Os hábitos de leitura dos entrevistadores comprovaram o que tem sido discutido na literatura actual. Não obstante serem estudantes universitários, não têm a prática de ler livros fora do âmbito académico (obrigatório), havendo um entrevistado que afirmava que este ano não lera um livro e um outro que referiu que leu seis livros.
O consumo de televisão, à semelhança da realidade nacional, é importante nas práticas quotidianas. Privilegiam os noticiários, filmes e os reality shows. Aqui, pela primeira vez, existe uma diferenciação de gostos em função do género. Os indivíduos do sexo masculino mostram preferência por programas desportivos e comédia no canal SIC Radical; enquanto que as entrevistadas nomeiam as telenovelas.
Continuando a analisar o consumo dos meios de comunicação social, a maioria afirma ler jornais e revistas embora não os comprem. O *Público* encontra-se entre as preferências dos entrevistados, sendo nomeado por 4 indivíduos. A *Visão*, *The Economist* e a *National Geographic* são objecto de assinatura por parte de três jovens, graças a ofertas de familiares.
Da análise dos dados recolhidos, a primeira questão que surgiu relaciona-se com o debate do futuro da museologia. Se o Museu é visto como um local que expõe objectos ligados a determinado tema, pessoa ou local e privilegiam-se os aspectos de exposição e de educação, então muito do que se discute na museologia contemporânea falhou.
O facto da educação ser vista como a função primordial do Museu, demonstra a importância da aliança escola-Museu como instituições de socialização e a substância do debate museológico em torno deste tema. Não sendo um espaço de educação formal, as fragilidades do Museu revelam-se no diálogo com públicos que não são *obrigados* a frequentá-lo.
Os programas de animação museológica têm dificuldade em lidar com públicos muito jovens, com menos de 6 anos, que não passaram pela escola[13] e com os adolescentes, em claro processo de afastamento das instituições de socialização primária – família e escola.
O Museu está afastado das práticas culturais juvenis, porque não se conseguiu transformar de *escola* para *espaço de convívio social*. Há que salientar que as visitas foram feitas na companhia de amigos ou familiares e que esta é uma tendência

13 *Refira-se o trabalho estratégico que o Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian está a levar a cabo junto a estes públicos-alvo. A Fundação Gulbenkian foi, aliás, pioneira na Educação pela Arte, através do Centro de Arte Infantil (CAI).*

transversal à grande maioria das práticas culturais juvenis e adultas.
As exposições temporárias e as conferências poderão ser eixos de dinamização e atracção de novos públicos, uma vez que aproximam-se de práticas regulares e áreas de interesse dos jovens.
Uma estratégia de parcerias pode integrar o Museu na sua envolvente, usufruindo de sinergias com outras instituições. Permitirá, através do intercâmbio de estudantes e de investigadores, manter activa a investigação científica no Museu, área frequentemente descapitalizada em recursos materiais e humanos.
Os Museus portugueses têm, no seu conjunto, não obstante o que se afirmou, uma programação bastante diversificada e com pouca afluência. Para mudar essa situação, tem que se investir em duas áreas distintas, ainda que complementares. Por um lado, no estudo sistemático das suas audiências reais e potenciais. Por outro, devem desenvolver uma relação activa com os órgãos de comunicação social, de acordo com os seus públicos-alvo. Esta planificação deve ser feita de acordo com uma estratégia organizacional que permita fazer a aferição de objectivos e correcção de desvios ao projectado inicialmente.

Isabel Victor e Margarida Melo

Isabel Victor: *Socióloga/Museóloga; Directora Museu do Trabalho Michel Giacometti; Docente no Mestrado de Museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias; Palestrante convidada mestrado em Museologia do ISCTE.* ***Margarida Melo:*** *Licenciada em História (Universidade Nova de Lisboa); Mestre em Museologia (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias); doutoranda em Museologia (Department of Museum Studies, University of Leicester)*

Isabel Victor e Margarida Melo
A QUALIDADE EM MUSEUS – ATRIBUTO OU IMPERATIVO?
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 156-167

A QUALIDADE EM MUSEUS – ATRIBUTO OU IMPERATIVO?

Isabel Victor e Margarida Melo

Resumo

Neste texto procuramos contribuir para a clarificação da ideia de Qualidade Museal quando articulada com a museologia social. Defendemos, para tal, o conceito de participação enquanto processo-chave para a Qualidade em Museus.

Palavras-chave: Museus, Gestão da Qualidade, Participação, Aprendizagem

Abstract

In this paper we aim to contribute to the discussion regarding Museums Quality, when articulated with the museum's social function. We propose the idea of participation as a key-process in order to achieve Museum's Quality.

Keywords: Museums, Museum's Quality, Participation, Knowledge

> A Gestão da Qualidade é muito diferente da Qualidade. Caracteriza-se pelo sistema de organização que está por detrás para conseguir pôr em prática a Qualidade de uma forma permanente e consistente. Se não se conseguir definir Qualidade não se sabe o que se vai controlar ou gerir.
> (Ramos Pires 2005, excerto de entrevista publicada em Victor 2005)

Introdução

A ambiguidade de sentidos relativamente à noção "Qualidade em museus" pode levar a que todos estejamos, aparentemente, de acordo em alcançá-la, mas absolutamente equivocados relativamente aos pressupostos dessa mesma Qualidade e aos caminhos para a atingir, tão somente porque partimos de diferentes conceitos e formas de articular o eixo Museu/Qualidade. O que nos entusiasma no modelo de auto-avaliação, multi-modo e aberto, preconizado pelo Sistema da Gestão da Qualidade, é o rigor dos critérios e a oportunidade de aprofundar estas categorias, a partir da recolha e selecção de evidências, da formulação rigorosa de critérios e variáveis, construídas a partir da identificação das necessidades e expectativas dos cidadãos-clientes do museu, como princípio e fim de toda a acção museológica.

Eixos teóricos da Qualidade em Museus- Quem disse o quê?

Um dos primeiros autores a salientar a importância dos princípios da gestão da qualidade aplicados aos museus foi Peter Ames (1990: 137-147), logo no início da década de 1990, propondo 38 indicadores de performance para os museus, divididos em seis categorias: 1) Acesso; 2) Finanças e infra-estruturas; 3) Angariação de fundos; 4) Recursos Humanos; 5) Marketing; 6) Exposições, colecções e educação. No mesmo ano, Middleton (1990) sugeria a adopção dos princípios da gestão da qualidade nos museus, especialmente no que dizia respeito à qualidade do produto e à orientação para o cliente. Porém, os responsáveis pelos museus mundiais mantiveram-se genericamente à margem destas recomendações, oferecendo certa resistência em assumir, para a gestão de um bem público, de cariz cultural, princípios usados no sector privado, industrial e comercial.
Sete anos mais tarde, Michael Fopp, na sua obra *Managing Museums and Galleries* (1997), traça o percurso histórico da gestão no contexto mundial desde inícios do século XX, reflectindo sobre o modo como os museus foram incorporando algumas dessas práticas. Para Fopp, um gestor a operar dentro do quadro da Qualidade verá, essencialmente, clientes e fornecedores numa cadeia interligada de prestação de serviços, dentro e fora da organização. Porém, a percepção da existência de clientes no universo museal é uma realidade recente, pelo que ainda não existe uma consciência generalizada de que um produto museal de qualidade é aquele que vai

ao encontro das necessidades dos seus cidadãos-clientes, ao longo da cadeia de processos que ganhará visibilidade no resultado final e nos impactos que promove. Será já no final da década que, numa obra de referência para a gestão museal, *Management in Museum* (coordenada por Kevin Moore 1999), surge uma contribuição de Carol Bowsher. O seu artigo pode ser considerado como uma das primeiras análises das valências da Qualidade Total quando aplicadas ao campo museal. Nele Bowsher investiga os impactos causados pela adopção dos princípios da TQM na gestão dos Museus da região de Leiscester, na Grã-Bretanha. Tratava-se de uma experiência pioneira e importava à autora compreender os ganhos, mas também as dificuldades trazidas por este novo modelo de gestão.
Segundo Carol Bowsher (1999), os museus são organizações que não se subtraem (ou não devem subtrair-se) à gestão por objectivos, pelo que, à partida, têm interesse em adoptar uma filosofia organizativa que vise a melhoria contínua dos seus processos e resultados. Porém, a sua complexidade interna e o carácter fortemente qualitativo dos seus resultados dificultam, no seu entender, avaliações de performance que enfatizem expressões quantitativas.
Segundo a autora, a implementação de um sistema de Gestão pela Qualidade Total na esfera museal pode ser minada por algumas condicionantes:
1) Falta de clareza e sentido nos objectivos – objectivos divergentes nos vários departamentos levam a relações tensas dentro da organização, o que obviamente condiciona a qualidade da instituição e dos serviços que oferece[1].
2) Complexidade da estrutura de gestão – A maior parte dos museus não tem autonomia, financeira e institucional, para levar a cabo alterações radicais e carrega muitas vezes o peso de uma estrutura burocrática, combinada com uma forte hierarquização da gestão.
3) Parcos recursos – a crise do Estado Social (que, entre outras funções, chamava a si a função de assegurar a educação e a promoção da cultura dos seus cidadãos) vem impor constrangimentos sérios ao funcionamento dos museus, obrigados cada vez mais a trabalhar com menos recursos financeiros e humanos, o que por si só não favorece a implementação dos sistemas de gestão da qualidade. A adopção de um sistema de Gestão da Qualidade Total tem sérias dificuldades em implementar-se

1 *"It is the lack of 'process' for creating and articulating goals that is more problematic than the more visible debate about what the goals should be (...) the involvement of all constituencies in goal-setting exercises and developing common philosophy will help overcome both board membership and departmental dissent." (Bowsher, 1999: 247)*

junto de funcionários descontentes e sobrecarregados[2].
Ainda nos últimos anos da década de 1990, de 30 de Setembro a 4 de Outubro de 1997, o European Museum Forum efectua o seu workshop anual em Itália subordinado ao tema "Public Quality in Museums". Este encontro teve um efeito de 'contaminação' junto de alguns museólogos italianos, que ficaram especialmente interessados em desenvolver a temática da Gestão da Qualidade aplicada ao sector museal. Assim, no ano de 2000, com o apoio do European Museum Forum, realiza-se em Cortona, Itália, uma acção de formação para profissionais de museus, intitulada *Musei: la qualità come strumento di innovazione*. Deste curso resulta a obra Museo e cultura della qualità, publicada em 2001 e coordenada por Massimo Negri e Margherita Sani. A obra desenvolve-se em duas partes: a primeira com contribuições que avaliam as vantagens da aplicação da Gestão da Qualidade aos museus contemporâneos, abordando questões como os *standards* museais, as questões éticas implicadas, os critérios da qualidade e as limitações à medição dos resultados dos processos museais; a segunda parte dedicada aos documentos e instrumentos disponíveis para desenvolver o estudo desta temática.
Mais recentemente, em 2004, surge um novo contributo para esta discussão, desta vez pela mão de François Mairesse, com a publicação da obra *Missions et Évaluation dês Musées – Une enquetê à Bruxelles et en Wallonie*. Nela, Mairesse elenca os vários tipos de avaliação que, ao longo de décadas, foram sendo aplicados ao 'rizoma museal': dos relatórios de actividades aos inquéritos de públicos, passando pela acreditação e pelos os indicadores de performance.
Como contraponto, François Mairesse propõe uma "avaliação global" (2004: 213) que vise o conjunto das missões (técnicas, axiológicas e funcionais) e o conjunto de actores reunidos na rede museal. Esta avaliação desenvolver-se-á em torno de seis eixos fundamentais:
1) os actores, com total representatividade dos implicados nas acções museais;
2) os objectivos da avaliação como resultado de um acordo alargado sobre o funcionamento do museu;
3) o contexto de avaliação;
4) o objecto a avaliar, considerando o conjunto de técnicas, funções e axiomas;
5) o método;
6) o referencial que posiciona o museu num contexto geral de rede ou rizoma.

2 *"The current economic climate, it must be stated, is not conductive to the culture of TQM. It could well be argued that an environment of budget cuts and redundancies, is unfortunately more likely to develop a breeding ground for infighting and back stabbing, than one of trust and cooperation. (Bowsher 1999: 248)*

A avaliação, assim entendida, teria como mérito fundamental a reflexão axiológica sobre o fazer museal, hoje em dia praticamente arredada das grandes linhas de discussão (Mairesse, 2004: 214-215).
Estes são alguns dos principais contributos que permitem apreciar as valências da Gestão da Qualidade aplicada ao campo museal. Tratam-se de visões diversas que em comum têm o desejo de contribuir para um reposicionamento da gestão e avaliação museais, subtraindo-as à lógica da mera contabilidade de públicos e das estratégias do marketing tradicional.

A Qualidade nos museus portugueses

O Museu do Trabalho Michel Giacometti* e os serviços educativos dos Museus Municipais de Setúbal, foram pioneiros no uso das ferramentas da Gestão da Qualidade. Este exercício permitiu identificar processos, salientar pontos fortes e pontos fracos, medir e publicar os seus resultados de desempenho, com recurso à CAF (Common Assessment Framework) e a comparar-se objectivamente, através de nove critérios e vinte e três sub-critérios, previamente definidos pela ferramenta auto-avaliativa, com outras organizações de natureza afim e/ou diferenciada, que perseguem objectivos sociais e culturais. Este estudo de caso está amplamente divulgado no número 23 dos cadernos de Sociomuseologia, edições da Universidade Lusófona, dedicado ao tema.

Museu do Trabalho Michel Giacometti
(autoria: Jean Jacques Pardete)

Museu do Trabalho Michel Giacometti (imagem de arquivo)

A experiência daí resultante tem servido de reflexão, em meio universitário e museológico, espelhada nas boas práticas que o próprio museu adoptou, na prossecução da sua missão, assente na participação como processo-chave da Qualidade e na busca da melhoria contínua, resultante da auto-avaliação e da constante revisão dos procedimentos inspirados no primado da pessoa, como enfoque primordial da acção museológica.
Resultante de estudos, encontros e reflexões sobre o tema, foi criada, no âmbito da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, a página http://www.museologia-portugal.net/, disponível desde 2006, ano em que teve lugar em Lisboa, no Instituto Português da Qualidade, o XIII Encontro Nacional Museologia e Autarquias, subordinado ao tema "A Qualidade em museus".
Mais recentemente, no decurso de uma investigação de mestrado, quatro serviços educativos de museus nacionais prestaram-se a uma experiência de auto-avaliação, baseada na ferramenta *Inspiring Learning for All*, desenvolvida na Grã-Bretanha pelo Museums, Libraries and Archives Council. Esta investigação está publicada no nº 32 dos Cadernos de Sociomuseologia.
Neste exercício, o Museu Nacional de História Natural, o Museu do Trabalho Michel Giacometti, a Casa Museu Anastácio Gonçalves e o antigo Centro de Exposições do CCB aceitaram o desafio avaliativo, manifestando concordância e apetência pelas suas virtualidades. Segundo um dos participantes "este inquérito permitiu a verbalização de algumas questões e preocupações intuídas mas nunca sistematizadas", providenciando uma "...oportunidade de esclarecer a importância de questões que apesar de conhecidas não estavam priorizadas." (Melo 2009: 115)
Assim, partindo da premissa de que os museus que aplicam os princípios da

Qualidade nas suas práticas museais estão mais aptos a inspirarem e apoiarem as necessidades de aprendizagem dos seus utilizadores, defendemos as instituições museológicas enquanto **organizações de conhecimento**, nas quais a aprendizagem é o âmago da sua acção.
Nestes momentos de apreciação, evidencia-se o carácter pedagógico da avaliação, privilegiando o carácter processual da museologia social e o aprendizado do erro.

A Participação como Processo-chave da Qualidade

Na perspectiva da Museologia Social, o museu encontra inequívoco sentido na participação dos cidadãos. A participação é transversal a todo o processo museológico gerado na dinâmica da comunidade como resposta aos seus anseios e necessidades. O que confere Qualidade a este museu, que designamos de novo tipo, é o facto dele ser reconhecido como obra inacabada de um colectivo, reflexo das contradições de uma comunidade em mudança. É através da participação em processos museológicos que os museus, identificados com os princípios da museologia social, constroem as suas missões. Os museus comprometidos com o desenvolvimento e a não exclusão, optam por romper a armadura institucional e interagir numa rede social composta por pessoas, unidades sociais (famílias), grupos socioprofissionais e outros, portadores de conhecimento, memórias, problemas, de modos de pensar e fazer diferenciados, que intervêm, com as suas visões multi-modas, na identificação, classificação e reinvenção dos patrimónios, em processos que contribuem para a qualificação da cultura.
Maria Célia Santos, em entrevista concedida a Mário Chagas (1998), a título de conclusão, adverte os profissionais dos museus "para que olhem para os museus para além dos museus (...); que o fazer museológico produza conhecimento e seja impregnado de vida (...) em permanente abertura para avaliar os processos museais e para a auto avaliação;(...) que procurem, constantemente, a qualidade formal e a qualidade política, assumindo o compromisso social e o exercício da cidadania.
Nesta perspectiva, alia-se claramente qualidade à participação dos sujeitos envolvidos nos processos museológicos, como base do conhecimento musealizado a partir da socialização dos diversos processos museológicos (pesquisa, preservação e comunicação).
A participação, como parâmetro fundamental da qualidade em museus, perspectivados a partir da comunidade e das necessidades dos cidadãos (acervo de problemas, no dizer de Mário Chagas), é um aspecto axial da Nova Museologia, pelo que deverá merecer elevada ponderação na avaliação e auto-avaliação em museus identificados com o seu paradigma. A noção de auto-avaliação engloba também,

na categoria de cidadãos-clientes, os trabalhadores dos museus, a sua participação e conhecimentos induzidos pela sua especificidade profissional; categoria de primordial importância que não é captada nos estudos tradicionais de públicos, orientados exclusivamente para a avaliação dos produtos finais e das manifestações associadas ao 'consumo'. O acto constitutivo do fazer museológico, assente na participação, nos processos e na mudança social, essência da Nova Museologia, resulta num impacto para a comunidade (de que o museu e seus problemas são parte activa), teoricamente referenciado como categoria de análise do fenómeno museológico, mas que, na prática, não é avaliado/ medido por falta de descritores/ indicadores e de ferramentas adequadas.

Daqui se infere que os modelos convencionais de estudos de públicos em museus e as grelhas de avaliação por eles aplicados não servem para captar, em toda a sua extensão, a qualidade formal e a qualidade política que distingue o fenómeno museológico gerado pela Nova Museologia. A exposição, função axial da museologia tradicional é, por excelência, o objecto dos estudos de públicos , sinónimo de avaliação em museus. A museografia e as suas múltiplas narrativas, ocupam, na museologia social, um patamar distinto daquele que detém a clássica exposição, na museologia tradicional. Na cadeia operatória dos procedimentos museológicos, identificados com a Nova Museologia, a expografia é uma disciplina estruturante das narrativas diferenciadas que informam o discurso museológico. A exposição, assim entendida, é um processo transversal que resulta da interacção de vários processos museológicos (conservação, documentação, exposição, acção educativa) e não um produto de final de linha. A este propósito refere-se Cristina Bruno (2002): "A operacionalização desta cadeia de procedimentos técnicos e científicos – interdependentes – distingue e qualifica os discursos expográficos dos museus em relação a outras formas de exposições."

Qualidade, na asserção etimológica do termo, é exactamente o que nos distingue o que nos torna diferentes o que nos confere raridade (preciosidade). Se atentarmos ao que afirma Cristina Bruno (2002), a avaliação em museus deveria, através de indicadores pré–definidos, conseguir captar / medir a eficácia dos procedimentos técnicos e o seu nível de interdependência. Na perspectiva do novo paradigma da Museologia, e tendo como referência os sistemas da gestão da qualidade, esta forma de avaliação e auto-avaliação será, eventualmente, a mais habilitada para captar a realidade museológica contemporânea - multidisciplinar , estimuladora de diálogos interculturais e participativa, na medida em que os processos museológicos não estão confinados ao museu no sentido institucional do termo.

A aplicação do processo museológico na perspectiva de Maria Célia Santos (2002), "não está restrita à instituição museu, ele pode anteceder à existência objectiva

do museu ou ser aplicado em qualquer contexto social. Nesta noção de processo museológico não tem sentido avaliar produtos dissociados de quem os produz e dos contextos dessa mesma produção. A qualidade associada à participação mede-se pela eficácia do diálogo e a interacção que se estabelece entre os vários sujeitos na acção, em processos de auto-avaliação. Os resultados evidenciados constituem incentivo a melhorias continuas, traduzidas por novas práticas sociais associadas à participação, cidadania e ao desenvolvimento.
Avaliar os processos museológicos e a Qualidade por eles gerada, com base na participação é, pois, muito mais exigente e qualitativamente diversa da avaliação de produtos finais, independentemente da sua qualidade intrínseca que não é posta em causa, ou do seu impacto momentâneo medido pela maior ou menor adesão dos públicos. Os museus inseridos na comunidade e comprometidos com o desenvolvimento opõem a participação à exclusão, o dialogo à intransigência e o conhecimento partilhado e gerido à meritocracia. A este propósito, Maria Célia Santos (1999) refere "ao reflectir sobre o processo museológico, inserindo nas demais praticas sociais, a partir de uma auto critica das nossa vivências (...) que possamos assumir o nosso compromisso social com qualidade, o que implica participação, imersa em nossa pratica cotidiana. Ainda Pedro Demo (1994, citado por Maria Célia Santos), salienta que "Qualidade é participação (...). É a melhor obra de arte do homem em sua história, porque a história que vale a pena, é aquela participativa (...) com o teor menor possível de desigualdade, de exploração, de mercantilização, de opressão".
Concluindo, os Sistemas de Gestão da Qualidade promovem uma filosofia empresarial que concilia estratégia, visão e operacionalização. Para isto é essencial definir a missão e difundir a visão, bem como os valores, as metas e objectivos a atingir, fomentando práticas comunicacionais transversais e pouco hierarquizadas e envolvendo os funcionários através da "investidura de poder" (*empowerment*). Enquanto sistema, a Qualidade Total depende em absoluto de todas as partes, pelo que todos os agentes devem estar conscientes do seu papel. Mas mais importante, todos os agentes devem ter sido alvo de um investimento prévio (de informação, de formação e de confiança) para que possam desenvolver as competências necessárias aos distintos processos museais.
Acreditamos que os museus portugueses caminham inevitavelmente para a operacionalização destes conceitos e para adopção destas ferramentas, como garante da sua sustentabilidade. Os estudos de caso que realizámos deixaram-nos bem clara a necessidade de prosseguir, de incorporar o maior número possível de contributos, de pessoas interessadas na causa do património e da museologia como valores estratégicos do desenvolvimento e da inclusão.

IDEIAS-CHAVE

Missão - o compromisso com os cidadãos-clientes e a razão de existência do museu
Visão - o que define projectivamente o rumo do museu
Valores - o que distingue e confere sentido ao fazer museológico
O primado da pessoa - princípio e fim de toda a acção museológica
Avaliação e auto-avaliação - um olhar sobre si próprio, uma oportunidade para melhorar
O *Aprendizado do erro* - exercício descomplexado, livre e inclusivo de auto-reflexão
A sustentabilidade - caminho e imperativo
A Gestão da Qualidade - sistema, estratégia, linguagem instrumental (metalinguagem), ferramenta de categorização/nomeação (reconceptualização)
Medir e comparar - operações fundamentais de auto-conhecimento; plataforma comum de diálogo inter-organizacional
Impacto na sociedade - *input* e *output* do sistema museal (construção de indicadores)
Abordagem por processos - agelizar, monitorizar, meio de explicitar e compreender o carácter processual da organização ('a caixa negra' da Museologia Social)
Monitorizar - garante das rotinas museais, normalização de funções, qualidade dos serviços (a maior eficácia ao menor custo, com o menor esforço)
Identidade socio-profissional e cultura organizacional - uma forma específica de agir e pensar na óptica museal
Cadeia operatória - a especificidade de operações, procedimentos e actos técnicos que comporta o fazer museológico
A participação - o processo-chave da Qualidade em museus (o que diferencia e qualifica a acção museológica)
Desempenho ambiental - processo-chave da organização museu e garante de sua sustentabilidade
Selecção das evidências - sistematização/ordenação/categorização dos factos que testemunham o caminho feito (lastro e a memória da organização museu)
A Gestão do conhecimento e da informação - o poder (*empowerment*) que advém do saber, amplificação da capacidade de decisão cívica e política.
Inovação - o que flui e inspira a acção museológica
Satisfação - o limite para que tende o sistema museal orientado para o cidadão-cliente
Novo paradigma museal - do museu/ produtos para o do museu/resultados

Bibliografia

AMES, Peter (1990) “Breaking Grounds. Measuring museum’s merits.” in *Museum Management and Curatorship*, 9, 1990 apud Mairesse (2004)

BOWSHER, Carol (1999) “Total quality Management in Museum: an investigation into the Adaptive Relevance of TQM in the Museums” in Moore (ed.), Management in Museums, London, Atalone Press

BRUNO, Cristina (2002) "Entre a museologia e museografia : Propostas, problemas e tensões", Seminário Internacional (policopiado)

CHAGAS, Mário de Souza (2000) “Memória e poder: Dois movimentos”, in Cadernos de Sociomuseologia nº19, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.

FOPP, Michael A. (1997) *Managing Museums and Galleries*, London/New York, Routledge
MAIRESSE, François (2004) *Mission et Évaluation des Musées – une enquetê à Bruxelles et en Wallonie*, Paris, L’Harmattan

MELO, Isabel Margarida (2009) *O Museu Inspirador*, Caderno de Sociomuseologia nº 32, Lisboa, Edições Universitárias Lusófona

MIDDLETON, V. (1990) “Irresistible demand forces”, in *Museums Journal*, 31-4 apud Bowsher in Moore (ed.), Management in Museums, London, Atalone Press

NEGRI, Massimo & SANI, Margherita (Coord.) (2001) *Museo e cultura della qualità*, Bologna, Clueb

SANTOS, Maria Célia (2002) “Processo Museológico: critérios de exclusão”
IVFórum de Profissionais de Reservas Técnicas de Museus, Salvador-BA, Novembro de 2002, organizado pelos Conselho Federal de Museologia – COFEM e Conselho Regional de Museologia, 1a. Região – COREM-BA.

VICTOR, Isabel (2005) *Os Museus e a Qualidade – Distinguir entre museus com “qualidades” e a qualidade em museus*, Lisboa, Cadernos de Sociomusologia nº 23, Edições Universitárias Lusófonas

* *O* **Museu do Trabalho Michel Giacometti** *é um museu temático, criado em 1987, sob tutela do município de Setúbal. Inicialmente designado por Museu do Trabalho, veio a assumir o nome de Michel Giacometti, após a morte do etnomusicólogo corso, que dedicou grande parte da sua vida ao estudo da cultura portuguesa e que coordenou, após a revolução de Abril de 1974, a recolha da colecção etnográfica que esteve na génese do museu. O museu está hoje instalado numa antiga fábrica de conservas de peixe, símbolo da industria que marcou a história e memória da cidade. O programa museológico é da autoria de Ana Duarte, Fernando António Baptista Pereira e Isabel Victor e o projecto de arquitectura da autoria de Sérgio Dias.*

Joel Pereira de Almeida
COMUNICAR CIÊNCIA COM CONSEQUÊNCIA NOS MUSEUS CENTROS DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 168-179

Joel Pereira de Almeida

Engenheiro Técnico Electrotecnia e Máquinas – ex-Instituto Industrial do Porto; Licenciatura, pós-graduação, parte curricular do Mestrado em Comunicação Educacional Multimédia, Universidade Aberta; Diploma de Estudios Avanzados e Doutorando – Departamento Didáctica Organização Escolar, Faculdade Ciências da Educação, Universidade Santiago de Compostela. No âmbito das actividades de Consultor/Conceptualista/Realizador AVM – Audiovisuais e Multimédia, concebeu, realizou e desenvolve estudos e projectos de centros de recursos educativos em espaços polivalentes multimediatizados interactivos para Câmaras Municipais, Museus, Centros de Interpretação e CiberCentros; Módulos Interactivos Participativos para exposições; Filmes Institucionais, Cinevídeos digitais, documentários educativo-culturais, e produção de conteúdos multimédia, desde o primeiro diaporama multivisão para Museu Monográfico de Conímbriga ao actual Museu das Comunicações...No âmbito da formação e actividade sociocultural na área da comunicação em museologia é membro do Secretariado CEFOP. Conímbriga; Membro dos Corpos Sociais da Liga de Amigos de Conímbriga e Grupo de Amigos do Museu das Comunicações; Consultor Multimédia da mc2p.

COMUNICAR CIÊNCIA COM CONSEQUÊNCIA NOS MUSEUS CENTROS DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Joel Pereira de Almeida

Resumo

Vivemos a Cibercultura na "Era Digital" da *Sociedade de Informação/ Conhecimento/Competência*; Comunicamos a qualquer momento, de qualquer lugar, o que quer que seja; Assistimos ao desenvolvimento *Técnico-Científico-Informacional* dos sítios na Internet; Utilizamos, aprendemos e convivemos com as *NTIC* em *Redes Sociais*; Usamos e fruímos da interactividade, convergência e mobilidade das novas *Infotecnologias Interactivas da Comunicação Multimediatizada ASVM/AVM – Áudio-Scripto-Visual e Multimédia / Audiovisuais Multimédia*.

Neste contexto, o projecto de investigação ***"Comunicar Ciência com consequência" (como e porquê)*** nos Museus Centros de Ciência e Tecnologia, visa trazer contributos para o "aperfeiçoamento de práticas" de Comunicação Educacional Multimédia de Ciência, bem como para uma tomada de consciência que permita reconhecer a importância da Comunicabilidade, da Educabilidade e da Usabilidade da Comunicação Educacional Multimédia de Ciência na Aprendizagem Cognitiva, com vista à melhoria transformacionista da: Intervenção Pedagógica Escola / Museu; Satisfação no Usufruto da Interacção e Complementaridade Educativa (formal, não formal) das visitas de estudo; Promoção / Divulgação da (Ciber)Cultura Científico-criativa.

Numa primeira fase, desenvolveu-se um Trabalho de Pesquisa Exploratória, pelo recurso à Observação Directa não participativa. Esta pesquisa permitiu concluir que há um défice de Cultura Científica nos alunos do Ensino Secundário, que se reflecte na exploração pedagógica das visitas de estudo aos Museus, Centros de Ciência e Tecnologia.

Numa segunda fase, numa Metodologia de Investigação-Acção Participativa, pelo recurso à Observação Directa Interventiva, estão a desenvolver-se Oficinas Pedagógicas do Conhecimento da Comunicação Educacional de Ciência.

Numa terceira fase, realizar-se-á um Estudo Prospectivo com enfoque nas novas Perspectivas Didácticas da Comunicação Educacional Multimédia visando realizar Trabalho de Análise Reflectiva Conclusiva, Transdisciplinaridade Curricular/ Transversalidade Comunicacional.

Palavras-chave: Museus de Ciência, Comunicação Educacional Multimédia, Comunicabilidade, Educabilidade, Usabilidade, (Ciber)Cultura Científico-criativa

Abstract

We live Cyber culture in the "Digital Era " of the Information/Knowledge/ Competence Society; We communicate whatever we want anytime, anywhere. We watch the development of Technical and Scientific-Informational sites on the Internet; We use, learn and socialize with the new ICT in social networks; we enjoy the interactivity, convergence and mobility of new info-Interactive multi media Communication: ASVM / AVM - Audio-Script-Visual and Multimedia / Audiovisual Media.

In this context, the research project "Communicating Science with consequence" (how and why) in the Museum Center of Science and Technology, aims at bringing contributions to the "improvement of practices" in Multimedia Educational Communication Science, as well as an awareness in recognizing the importance of communicability, educability and usability of Educational Multimedia Communication of Science in Cognitive Apprenticeship, to improve the transformability of the: Pedagogical School / Museum Intervention; Satisfaction in enjoying the (formal, non-formal) Educational interaction and complementary of the study visits; Promotion / Dissemination of (Cyber) Scientific and Creative Culture.

Initially, we developed an exploratory research work, based on the use of non-participatory Direct Observation. This research showed that there is a deficit of Scientific Culture in Secondary Students, which is reflected in the pedagogical exploration of the study visits to museums, science and technology centers.

In a second phase, Educational Workshops of Educational Communication of Science Knowledge are taking place, in which a methodology of participatory action research, based on the use of Directly Observed Intervention, is being use.

Thirdly, a prospective study focusing on new Educational Communication Multimedia didactic perspectives will be carried aiming at accomplishing a Reflective and Conclusive analysis of Curricular Transdisciplinarity/ Transversal Communication.

Keywords: Museum Science, Multimedia Educational Communication, Communicability, Usability, Educability, Scientific and Creative Cyber Culture

1 Introdução – Pressupostos – Objectivos

Enquadramento, enunciação do problema

— (como e porquê) Comunicar Ciência com consequência (com consciência da análise dos resultados preconizados/pretendidos)

— Contributos para a "melhoria de práticas" de Comunicação Educacional Multimédia de Ciências pela tomada de consciência da importância da Comunicabilidade, Educabilidade e Usabilidade da cognição, no âmbito da intervenção-acção pedagógica complementar Escola / MCCT, numa perspectiva transformacionista da interacção educativa (formal, não formal e informal), enquanto constructo cooperativo e colaborativo para o desenvolvimento prospectivista/construtivista na emergente tecitura e harmoniosa tessitura da nova Cibercultura Científico-criativa.

Questionamo-nos, em primeiro lugar, sobre o objecto deste nosso trabalho de acção investigativa qualitativa, que se pretende de (des)construção articulatória (trans) formativa, enquadrada na área das ciências da educação – museologia interactiva / comunicação de ciência, na interacção complementar Escola / Museu – espaço/ tempo de intervenção-acção educativa, usufruindo da Comunicação Educacional Multimediatizada participativa/interactiva.

Oferece-nos dizer, neste momento, que o que está em causa nesta nossa proposta de trabalho – Projecto Tese de Doutoramento *A Consciência de Comunicar Ciência com Consequência* e nos induz a uma reflexão constante é, no contexto da *Era Digital*, contribuir para a melhoria de práticas pedagógicas na aquisição, por parte dos jovens estudantes, de uma nova ***Cibercultura Científico-criativa***.

Propomo-nos intervir em (com)partilha, investigando/interagindo em Equipa de Trabalho de Projecto de Investigação-Acção Participativa através de uma renovada postura *estratégico-pedagógica* (ao encontro/descoberta de novas perspectivas didácticas de transversalidade comunicacional e transdisciplinar em áreas curriculares que se pretendam/entendam articulatórias e complementares da Arte, Ciência, Tecnologia, Sociedade) que privilegie, enfoque, (in/en/des)forme e consolide novas formas criativas / inovadoras de ensinar/aprender/desaprender para apreender/compreender a conviver com a ciência e tecnologia com arte numa Sociedade Global em Rede Social de Aprendizagem colaborativa/significativa, numa perspectiva apelativa de sedução pela desconstrução/construção criativa do aprender a (des)apreender para melhor fazer compreender a causa das coisas, criando uma maior sensibilidade, informação, motivação para a aprendizagem (da ciência) ao longo da vida...e do muito com a vida experienciada.

Começamos por reflectir sobre a necessidade de melhor comunicar ciência,

Joel Pereira de Almeida
COMUNICAR CIÊNCIA COM CONSEQUÊNCIA NOS MUSEUS CENTROS DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 168-179

constatada por pesquisa exploratória e experiencial de modo a contribuir para o aperfeiçoar/construir/transformar a intervenção-acção educativa (formal, não formal, informal) Escola/Museu em novos formatos/modelos mais interactivos e complementares de *Comunicação (educacional multimédia)*, *Cognição (significativa – redes de aprendizagem colaborativa)*, capazes da aquisição de novos *Conhecimentos (pertinentes)*, *Competências (fundamentais)* necessárias para a construção transformacional (desenvolvimento pessoal/intervenção social/construção de autonomias) da/na/para a melhoria da Qualidade de Vida / Sustentabilidade Global para/do Século XXI, pela promoção/difusão da cultura científica, na chamada *Economia do Conhecimento*.

Assim, neste contexto *(Era Digital)*, conjuntura *(Cibercultura Científico-criativa)* e contextura *[aprender a saber... (mais e melhor comunicar ciência com consciência da consequência) pelo aprender a saber ser, conhecer, fazer, conviver com o saber científico, através da Arte e das Infotecnologias Interactivas]*, pretendemos propor uma nova postura *pedagógico-interventiva-complementar* capaz de um melhor e maior (des)envolvimento educacional na interacção e complementaridade educativa (formal, não formal, informal) pelo (re)ligar inter-relacional Escola / Museu Centro de Ciência e Tecnologia (MCCT), enquanto consciencialização da consequência dos novos paradigmas educacionais da cibercultura, tempos/lugares privilegiados de aprender a aprender a comunicar ciência, de promoção/divulgação da cultura científica de uma forma mais apelativa, criativa, inovadora, empreendedora, útil à comunidade educativa real e/ou virtual, recorrendo ao usufruto do espaço museológico da ciência, real e/ou virtual, ao tempo de aprendizagem lectiva (formal) e/ou não lectiva (não formal/informal), com recurso às novas Infotecnologias Interactivas da Comunicação Multimediatizada ASVM/AVM – *Áudio-Scripto-Visual e Multimédia / Audiovisuais Multimédia*.

Consideramos relevante dar importância, criar oportunidade ao tempo/espaço real e/ou virtual de aprendizagem livre, mas responsável, que se pretende significativa, relacional, colaborativa (pela construção de novos acessos a novos saberes autónomos), analisando os efeitos/resultados consequentes da *tecitura / constructo / tessitura* dos participantes interventores pela apresentação comunicacional de novos meios e materiais de aprendizagem de comunicação educacional de ciência.

Os trabalhos de projecto são propostos e realizados pelos Alunos, orientados e tutorados pelos Professores e Serviço Educativo dos Museus Centros de Ciência e Tecnologia, em Oficinas Pedagógicas (do conhecimento pela comunicação criativa de ciência) / Visitas de Estudo da Escola ao Museu e do Museu à Escola.

Actuamos como observadores e participantes interventivos, (numa postura metodológica de Trabalho de Projecto / Investigação-Acção Participativa em

Oficina Pedagógica do Conhecimento Comunicacional) consciencializados para a importância da análise reflexiva da (des)construção multi-criativa, objectiva/subjectiva da *comunicabilidade da ciência e usabilidade da tecnologia*, ao serviço da comunicação de ciência, [tanto no encadeamento inter-relacional ACTS – Arte, Ciência, Tecnologia e Sociedade, como da intervenção-acção da Escola / Museus Centros de Ciência e Tecnologia (MCCT) / Comunidade Educativa], pelo caracterizar da sua *comunicabilidade/usabilidade educativas*, perante a premente necessidade de *aprendermos a saber mais* como comunicar melhor (eficaz /eficientemente) ciência com (info)tecnologia, tanto com e/ou para as novas redes sociais, novas infotecnologias interactivas da Cibercultura – Sociedade da Informação / Aprendizagem / Conhecimento / Competência, como pela concepção/produção/realização de conteúdos de ciência / apresentações com recurso às técnicas e tecnologias de informação e Comunicação Educacional Multimediatizada Interactiva de Ciência, em Redes de Aprendizagem Colaborativa (RAC´s) – Módulos Interactivos Participativos (MIP´s), que dialogam e se interpelam, interagindo complementando-se e influenciando-se..., em que a sua *educabilidade inter-relacional* passa pela Arte, Ciência, Tecnologia ao serviço da configuração de uma nova Sociedade em Rede de Aprendizagem Colaborativa (ACTS-RAC´s) de Ciência com Arte e Tecnologia – ***Cibercultura Científico-criativa***.
Daí que nos proponhamos, de seguida, questionar de que forma a globalização da *Era Digital*, na contextura do aprender a saber mais com a inter-relação Arte, Ciência e Tecnologia (ACT) numa Sociedade Global em Rede Social, perante a trilogia dos binómios *informação/formação*, *produção/realização*, *promoção/difusão* de novos métodos, processos e experiências de projectos de trabalho – Oficinas Pedagógicas do Conhecimento Criativo Inter-relacional conducentes à aprendizagem colaborativa – comunicação/cognição, conhecimento/competência) que se vêm impondo, interferem na intervenção educativa Escola / MCCT e respectivos sítios na Internet, perante a interacção educativa (formal, não formal, informal) desencadeando uma economia com base no conhecimento/competência *artístico-técnico-científica* impondo o desenvolvimento de uma nova *cultura de culturas* – comunidades reais/virtuais de "segredos (saberes/ experiências/ atitudes) partilhados" em Redes Sociais – *Cibercultura*.
Neste sentido, defendemos uma *cultura de educação para o empreendedorismo jovem* na *cultura científica*, que se incremente desde cedo na escola, contribuindo dessa forma para o (des)envolvimento e a sustentabilidade educativa de que tanto se fala. E como não poderia deixar de ser, num mundo em mutação constante (face a este ambiente de busca global da consolidação do socioeconómico, socioeducativo, científico-cultural e na demanda da plena *eCidadania/eDemocracia* eco-sistémica),

consideramos fundamental prepararmo-nos para o desafio permanente da mudança, apreendendo a importância da inter-relação dos saberes para a educação do futuro.

Evocando Morin (2002, p.14 a 21): aprender a afrontar as incertezas, ensinar a condição humana, os princípios de um conhecimento pertinente, perante as cegueiras do conhecimento – o erro e a ilusão; ensinando a identidade terrena, a compreensão, perante a necessidade de uma nova ética do género humano, em que um novo paradigma emergente da aprendizagem significativa colaborativa nos conduza a uma «antropo-ética» da condição humana, Indivíduo / Sociedade em Rede, na contextura do *aprender a saber com* ACT.

Nós cremos contribuir para um maior envolvimento do público escolar com a Arte, Ciência e Tecnologia, na Sociedade Globalizada, no e para o desenvolvimento de um novo espírito científico mais crítico-criativo, colectivamente partilhado e construído, passando pela valoração qualitativa da interacção educacional formal, não formal e até informal, na consolidação de uma cultura de usabilidade pedagógica da e na intervenção-acção educativa Escola / MCCT / respectivos sítios na Internet – Sociedade Global em Rede de Aprendizagem Colaborativa – alunos professores, país, artistas, cientistas, investigadores, tecnólogos, museólogos, todos motivados para aprender a saber ser/estar, conhecer/fazer, conviver enquanto comunicadores de ciência...

Neste contexto da *Era Digital*, na conjuntura da *Cibercultura*, a grande questão estrutural do nosso problema é:

*Na contextura do aprender a saber... comunicar ciência, na conjuntura da **Cibercultura Científico-criativa**, na perspectiva da aprendizagem ao longo da vida, como poderemos nós promover/divulgar melhor a cultura científica de uma forma mais criativa, acessível, pertinente, útil..., que impõe criar condições para comunicar ciência com consciência (com consequência, eficiência e eficácia) pelo e como recurso complementar à intervenção inter-relacional (instrutiva-comunicacional construtivista/trasnformacionista) da interacção Escola / MCCT / e respectivos sítios na Internet – Comunidade Educativa, no desenvolvimento de uma usabilidade da intervenção educativa que potencie a aprendizagem em redes de aprendizagem colaborativa em contextos (educativos) diferenciados (formais, não formais e informais), mas complementares de educabilidade individual e/ou colectiva?*

Mantendo o contexto, mas sintetizando o foco: *em que medida(s) a usabilidade da interacção/intervenção educativa Escola / MCCT, contribui para a promoção/ divulgação de uma nova Cibercultura Científico-criativa?*

É, pois, na tentativa de encontrar respostas para esta grande questão problema que nos colocámos, que se nos impõe pensar como contribuir para melhorarmos, na

Era Digital, a complementaridade da *(re)construção criativa transformacionista inter-relacional da interacção/intervenção educativa* Escola / MCCT e respectivos sítios na Internet. Fundamentalmente, reflectiremos sobre a importância dessa *usabilidade da interacção / intervenção educativa*, como agir para aperfeiçoar e/ou, se necessário, contribuir para (re)formular projectos de interacção e complementaridade educativa, inovar técnicas e tecnologias comunicacionais educativas, multimediatizadas, para optimizar o propósito de *comunicar ciência com consequência pela tomada de consciência da importância inter-relacional – Comunicabilidade Científico-criativa / Educabilidade Transformativa / Usabilidade Cognitiva:*

• Caracterizando os e nos estudos de públicos escolares a sua satisfação no/do usufruto da usabilidade da interacção/intervenção educativa Escola/MCCT: Formal – Escola / Não formal – MCCT; Informal – respectivos sítios na Internet.

• Acompanhando a preparação das visitas de estudo, observando e analisando didácticas em Áreas Curriculares e/ou áreas não Curriculares (novas infotecnologias interactivas da Informação e Comunicação Educacional Multimédia, Metodologias de Trabalho de Projecto, Investigação-Acção Participada, Formação Cívica, Educação Patrimonial pela preservação da Arte e multiculturalidade, diversidade e inclusão – *e-Cidadania / e-Democracia / e-Aprendizagem*) da numa perspectiva comunicacional de transversalidade transdisciplinar e inter-relacional Escola / MCCT.

• Promovendo/(des)envolvendo o "espírito científico" na cibercultura, com uma melhor tomada de consciência da importância de uma nova e importante cultura científica mais útil, actual, actuante e abrangente, consequente do conhecimento pertinente e de uma aprendizagem significativa/colaborativa ao longo da vida e do muito com a vida.

2 Método

Orientações e opções metodológicas

O estudo que se projecta e prospecta é de natureza qualitativa.

Trabalharemos no âmbito da investigação qualitativa em educação, numa abordagem que se pretende crítico-interpretativa.

Partiremos de alguma reflexão pessoal relacionada com a base na questão / problema do nosso objecto de estudo, "caracterização da(s) medida(s) em que: *a usabilidade da interacção educativa Escola / MCCT e respectivos sítios na Internet contribui para a promoção da cultura científica."*

3 Desenho e desenvolvimento da investigação

Estudo de Caso de como e porquê **Comunicar Ciência com consequência**, enquanto contributo para a tomada de consciência para a importância da Comunicabilidade, Educabilidade e Usabilidade da Comunicação Educacional Multimédia de Ciência na Aprendizagem Cognitiva, com vista à melhoria transformacionista da:

• Intervenção Pedagógica Escola Secundária / Museu de Ciência e Tecnologia;
• Satisfação no Usufruto da Interacção e Complementaridade Educativa (formal, não formal e informal) ao longo da vida;
• Promoção / Divulgação da Cultura Científica perspectivando e prospectivando a Cibercultura Científico-criativa na *Era Digital*.

1ª Fase - Observação Directa não participativa

– Trabalho de Pesquisa Exploratória, com os actores implicados na comunicação educacional de ciência, que permitiu constatar dificuldades que se reflectem na aprendizagem cognitiva. A identificação e caracterização dessas dificuldades fundamentam o trabalho que ora se pretende desenvolver.

Esta pesquisa exploratória incidiu na análise reflexiva da comunicação de ciência, pela observação, acompanhamento, registo e avaliação dos trabalhos dos alunos, na elaboração e apresentação de materiais curriculares em suportes multimédia, no âmbito das visitas de estudo efectuadas a Museus Centros de Ciência e Tecnologia.

Concluímos que:

• Há um défice de Cultura Científica nos alunos do Ensino Secundário que se reflecte na exploração pedagógica das visitas de estudo aos Museus, Centros de Ciência e Tecnologia.
• Os alunos sentem dificuldades de compreensão na Comunicação de Ciência principalmente quando visitam os Museus e Centros de Ciência e Tecnologia.
• É possível melhorar a usabilidade cognitiva da interacção educativa Escola Secundária / Museu de Ciência e Tecnologia, pelo aperfeiçoar da comunicabilidade, educabilidade e usabilidade da comunicação educacional de ciência na intervenção pedagógica das Visitas de Estudo e apresentações (in)formativas de ciência.

2ª Fase - Observação Directa Interventiva

• Oficinas Pedagógicas do Conhecimento da Comunicação Educacional de Ciência, Alunos e Professores da Escola Secundária Miguel Torga (Sintra) Guias e/ou Monitores do Serviço Educativo do Museu das Comunicações (Lisboa).
• Pedagogia de Trabalho de Projecto com recurso à Metodologia de Investigação-

Acção Participativa na:
— Elaboração de Materiais Curriculares de Ciência em Suportes Multimédia;
— Produção / Realização e Apresentação de Comunicações de Ciência;
— Preparação / Organização e Realização de Visitas de Estudo.

3ª Fase – Preparação de Estudo Prospectivo – Novas Perspectivas Didácticas da Comunicação Educacional Multimédia de Ciências no âmbito da Cibercultura Científico-criativa / "sugerências e coerências" para melhoria de práticas:
— *Interacção e complementaridade educativa (formal, não formal e informal) na intervenção pedagógica Escola Secundária / Museu de Ciência e Tecnologia;*
— *Transversalidade da Comunicação Educacional Multimédia das ciências;*
— *Transdisciplinaridade na promoção / divulgação de Cultura Científica;*
— *Comunicabilidade, Educabilidade e Usabilidade da Aprendizagem* Cognitiva significativa / colaborativa conducente ao Conhecimento Pertinente transformativo e consequente.

Referências / Bibliografia base de trabalho

AA. VV. (2002). *As chaves do século XXI*. Lisboa: Instituto Piaget.

AA. VV. (2003). *Usabilidad – los sitios hablan por sí mismos*. Madrid: Ediciones Anaya Multimedia.

AA. VV. (2007). *Que valores para este tempo?* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Gradiva.

Barthes, R. (1978). *A lição*. Lisboa: Editorial Presença.

Carneiro, R.. (2003). *Fundamentos da educação e da aprendizagem – 21 ensaios para o século 21*. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão.

Castells, M. (2004). *A galáxia Internet*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Castells, M.. (2005). *A sociedade em rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Castro, A.. (2001). *Teoria do conhecimento científico*. Lisboa: Instituto Piaget,

Costa, A, *et al.* (2005). *Cultura científica e movimento social*. Oeiras: Celta Editora.

De Kettele, J., Roegiers, X.. (1999). *Metodologia da recolha de dados – fundamentos dos métodos de observações, de questionários, de entrevistas e de estudo de documentos*. Lisboa: Instituto Piaget.

Elliot, J.. (1996). *El cambio educativo desde la investigación-acción*. Madrid: Ediciones Morata.

Elliot, J.. (2000). *La investigación-acción en educación*. Madrid: Ediciones Anaya Multimedia.

Esteves, A. (1986). *"A investigação-acção" – Metodologias da investigação em ciências sociais*. Porto: Edições Afrontamento.

Ghiglione, R., Matalon, B. (2005) *O inquérito – teoria e prática*. Oeiras: Celta Editora.

Hill, M., Hill, A.. (2002). *Investigação por questionário*. Lisboa: Edições Sílabo.

Josélia Neves

Licenciada em línguas e literaturas modernas (português-inglês) pela Universidade do Porto, tem um mestrado em estudos ingleses pela Universidade de Aveiro e um doutoramento em estudos de tradução, com uma tese sobre Tradução Audiovisual: Legendagem para Surdos, pela Universidade de Surrey, em Londres. Presentemente lecciona no Instituto Politécnico de Leiria, dando também aulas como professora convidada na Universidade de Coimbra no âmbito do Curso de Doutoramento em Estudos de Tradução. Colabora em cursos de Mestrado nas Universidades de Granada e Autónoma de Barcelona, em Espanha, Universidade de Bolonha, em Itália, nas Universidades de Edinburgo e de Roehampton, no Reino Unido. É membro efectivo da Unidade de Investigação do Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro e investigadora honorária da Universidade de Roehampton. Está, desde 2001, a trabalhar na área das acessibilidades, tendo desenvolvido, a nível nacional, vários projectos nesse domínio entre os quais se destaca: em 2003, o Projecto "Mulheres Apaixonadas" (introdução de Legendagem para Surdos na SIC); em 2005 a sua intervenção na Assembleia da República numa audição pública que envolveu políticos, televisões, profissionais e representantes de diversos grupos de deficientes; em 2006, o Projecto "Fátima Acessível" (com o desenvolvimento de legendagem ao vivo de celebrações religiosas, a criação de áudioguias para cegos e amblíopes e a criação de um sítio Web acessível); e em 2007, o projecto "Cinema Inclusivo" em parceria com a Lusomundo. Tem vindo também a desenvolver projectos na área do eLearning inclusivo e encontra-se, neste momento a trabalhar num pós-doutoramento sobre acessibilidade museológica no Imperial College of London e na Universidade de Aveiro.

COMUNICAÇÃO MULTI-SENSORIAL EM CONTEXTO MUSEOLÓGICO*

Josélia Neves

Resumo

As novas tendências de animação museológica vêem o museu como um espaço vivo e reactivo, em tudo distante do "armazém de preciosidades" silencioso e intocável do passado. Uma maior aposta na comunicação e na interactividade trazem novas emoções aos visitantes e novos desafios a curadores e equipas de animação museológica. Com vista a transformar a visita ao museu numa experiência memorável para pessoas de perfil diversificado, torna-se necessário explorar técnicas e tecnologias que permitam a criação de conteúdos informativos, didácticos e lúdicos que cativem o interesse e se adaptem às necessidades individuais de cada visitante.

Nesta publicação pretende-se abordar novas formas de comunicar o museu tendo em conta visitantes com perfis diferenciados. Abordar-se-ão estratégias de comunicação multi-sensorial abrangendo produtos audiovisuais, verbais e não-verbais, tácteis, olfactivos e gustativos, apelando a todos os sentidos, na perspectiva do enriquecimento experiencial da visita ao museu.

Palavras-chave: Acessibilidade, Comunicação Multi-Sensorial, Museu Inclusivo

Josélia Neves
COMUNICAÇÃO MULTI-SENSORIAL EM CONTEXTO MUSEOLÓGICO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 180-192

Abstract

The new tendencies in museology no longer see museums as a deposit where precious objects are kept away from curious visitors and exhibitions are only to be seen. Nowadays much effort is put into making the museum a place for discovery and interaction. Spaces are moving away from the 19th century paradigm and are looking for solutions that will capture the interest of diverse audiences and cater for the needs of people with special needs. This is particularly obtained by diversifying communication techniques and by finding solutions which appeal to different senses. Objects are given to be touched, sensations are conveyed through different senses and language is used to create illusions that often compensate for the loss of one or various senses.

This paper addresses multi-sensory communication solutions in the museum. Its aim is to show how alternative texts, audioguides and multi-sensory devices can make a visit exciting both for impaired and for non-impaired visitors.

Keywords: Accessibility, Multi-Sensory Communication, Inclusive Museum

* *Bolsa de Investigação para pós-doutoramento, Fundação para a Ciência e Tecnologia*

As novas tendências de animação museológica vêem o museu como um espaço vivo e reactivo, em tudo distante do "armazém de preciosidades" silencioso e intocável dos séculos passados. Esta forma de ver o museu obriga a que se encarem novos meios para comunicar com públicos cada vez mais heterogéneos. Embora cada museu consiga caracterizar o seu público eleito, - ditado essencialmente pela natureza do espólio, a localização e os recursos existentes -, torna-se urgente questionar até que ponto o mesmo estará a explorar o seu potencial pleno e a sua capacidade de atrair novos públicos. O apelo a que se abram as portas a cada vez mais visitantes leva a que se repensem estratégias de atracção e fidelização. Estar preparado para receber "todos" poderá significar pensar antecipadamente em "cada um", criando motivos para que cada visitante, na sua individualidade, encontre razões para querer voltar àquele espaço.
Se é verdade que trazer visitantes ao museu se torna uma tarefa árdua para muitos curadores, é ainda mais verdade que é tanto mais difícil e estimulante quando se tem em conta que cada visitante tem, potencialmente, necessidades especiais. Uma abordagem inclusiva à comunicação museológica prevê múltiplas soluções, facilmente moldáveis e adaptáveis a situações diversificadas; contempla ainda visitas em grupo e individuais, dirigidas e/ou livres; e cria espaço para uma renovação constante do museu. Uma abordagem com preocupações de integração será também aquela que se socorre de estratégias de envolvimento directo dos seus visitantes, apelando a todos os sentidos, num processo de complementaridade ou mesmo de substituição. Tal atitude facilitará a experiência museológica a todos, incluindo visitantes com limitações sensoriais, nomeadamente cegos e surdos, aquelas que maior esforço precisam de despender para aceder aos espólios museológicos. Ao abrir o museu a visitantes cegos, através de soluções multi-sensoriais, facultar-se-á a todos os visitantes experiências únicas. Pensar em soluções para surdos, permitirá oferecer serviços que serão igualmente úteis a visitantes sem limitações auditivas. Uma comunicação baseada no multi-formato e na estimulação multi-sensorial potenciará uma dinâmica lúdico-educativa que levará o visitante a uma interacção activa com o museu e à apropriação pessoal das mensagens por ele veiculadas, independentemente do seu perfil pessoal. Ao deitar mão a produtos audiovisuais, verbais e não-verbais, tácteis, olfactivos e gustativos, apelando a todos os sentidos para o enriquecimento experiencial da visita ao museu, estaremos a retomar o que caracterizou os museus de outrora e o que poderá vir a desenhar os museus do amanhã.

TOCAR ou não tocar, eis a questão…

É frequente ouvir mães bem-intencionadas segredar ao ouvido de uma criança, "aqui dentro, mãos atrás das costas". Assim se tem entrado e saído de muitos museus ao longo de décadas. Civilizadamente, o visitante entra e sai sem tocar em nada, usando apenas a visão como meio de contacto com o(s) mundos que lhe são oferecidos. Esta "intocabilidade" parece caracterizar a maioria das colecções museológicas ora patentes, independentemente da natureza do espólio em causa. Pinturas, esculturas, artefactos, peças de diversa natureza são apresentados ao público para serem apreciados exclusivamente pelo olhar. É frequente encontrar as peças fechadas em vitrinas, afastadas fisicamente de quem visita por vedações ou correntes. Quando por força do seu tamanho, forma ou natureza estão ao alcance da mão, muitas peças vêem-se acompanhadas de mensagens proibitivas em que se lê "NÃO TOCAR".

De acordo com Classen (2007: 896) os museus nos séculos XVII e XVIII não apelavam exclusivamente à visão como passou a acontecer a partir do século XIX, prática que se manteve um pouco até aos nossos dias. Aliás, esta mesma autora refere (ibid: 896-7) que antes, "part of the attraction of museums and of the cabinets of curiosities which preceded them, in fact, seemed to be their ability to offer visitors an intimate physical encounter with rare and curious objects." Este contacto directo com as peças expostas viria a ser visto como "falta de educação" numa sociedade moderna que valorizava a intelectualização do saber em detrimento da experiência sensorial.

Tocar está fortemente conotado com posse. O privilégio de tocar ou manusear uma peça de colecção é sempre vista como tal, algo de excepcional. O manuseamento está quase sempre relacionado com "estrago" o que é contrário a um princípio básico da museologia que é "conservar" para gerações futuras. O museu continua a ser guardião de objectos raros, que merecem todos os cuidados de preservação que garantam a sua longevidade. A verdade, porém, é que é mais frequente que os bens se vejam deteriorados pelas condições do seu armazenamento do que pelos estragos que lhe possam ser infringidos pelo seu manuseamento.

No que toca a colecções museológicas, são muitas as preocupações que limitam a possibilidade de tocar as peças. Para além do receio de que estas venham a sofrer danos por manuseamento excessivo ou inadequado, há ainda o receio do seu desaparecimento (por roubo), ou até mesmo algum desconforto pela "desarrumação" que possa significar para o curador do museu. Outro aspecto a ter em conta será o do tempo. Uma visita que envolva o manuseamento de peças levará obrigatoriamente mais tempo. Se é verdade que o tempo deverá ser aquele que

cada visitante quer dar a si próprio para a fruição da sua visita, há casos em que, pela natureza da exposição ou pela quantidade de visitantes, se torna necessário "apressar" os visitantes. Tomemos por exemplo a visita às jóias da coroa, na Torre de Londres, em que se ouve em cada esquina "keep moving".

A carga proibitiva que se herdou das práticas museológicas dos séculos XIX e XX tem acompanhado gerações que, no momento em que os museus se abrem de novo aos sentidos, continuam a não saber o que fazer quando num museu encontram a mensagem "TOCAR". É frequente ver alguma reticência perante tal apelo, sendo mais frequente ainda que a pessoa leia a versão negativa da mensagem agora existente. Como a expectativa é a de "não tocar", os visitantes nem se apercebem que o que agora se pede é exactamente o contrário: que se toque. Da mesma forma como no passado se educou o visitante do museu a manter as mãos atrás das costas, torna-se agora necessário educá-lo a uma maior interacção física com o espólio museológico.

Ainda nas palavras de Classen (ibid.:900):

> generally, the most evident role played by the sense of touch in collection settings was that of supplementing vision. A visual impression of the smoothness of a sculpture, for example, could be complemented by a tactile impression of its smoothness. Smaller objects might be handled in order to enable them to be better seen—turned around or held up to the light.

Esta noção de o manuseamento ser um complemento à visão será, sem dúvida, válida para visitantes normovisuais. Nesses casos, uma e outra experiência sensorial (a visão e o tacto) complementam-se, sendo que o tacto serve de confirmação da visão. Em relação à importância do tacto como meio de confirmação Mandrou (1976: 53), afirma:

> it checked and confirmed what sight could only bring to one's notice. It verified perception, giving solidity to the impressions provided by the other senses, which were not as reliable.

A verdade, porém, é que o manuseamento permite ver aquilo que a vista nem sempre capta. Uma peça pode ter pormenores que apenas se podem apreciar ao aproximá-la e ao manuseá-la. Um posicionamento estático pode esconder pormenores que se revelam ao ver a peça em diferentes posições e ângulos. Por outro lado, ao manusear uma peça poder-se-á conhecer o seu peso e a sua densidade corpórea, aspectos fundamentais no momento em que se procura uma percepção completa de uma peça. No caso da pessoa cega, mais do que complementar o olhar, manusear uma peça poderá significar mesmo "ver" essa peça.

Josélia Neves
COMUNICAÇÃO MULTI-SENSORIAL EM CONTEXTO MUSEOLÓGICO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 180-192

Quando o objecto em apreço é uma escultura, a natureza do acto de tocar ganha nova significação. Uma escultura oferece-se naturalmente ao tacto. É frequentemente a materialização de um outro qualquer ser intocável: um rei, um herói, um santo. Paradoxalmente, em muitos museus, até esses objectos criados para dar forma corpórea e tangível ao intocável são afastados da sua missão primária: ser apreciada pelo tacto. O filósofo alemão Johann Gottfried Herder (2002) considerou a escultura como a forma mais elevada de arte precisamente pelo facto de esta ser perceptível pelo tacto, que permite uma apreciação da beleza jamais perceptível pela visão apenas.

No que diz respeito ao (não) toque e manuseamento de arte escultórica, é frequente ser igualmente justificado com preocupações de conservação. O contacto íntimo e directo com objectos de cobiça ou rejeição podem levar a actos de vandalismo causadores de danos irreparáveis. A história está pontuada por momentos em que o saque e a destruição têm pendor económico, político e social – lembremo-nos dos tempos de Miguel Ângelo e dos Medici em Itália; das invasões francesas um pouco por toda a Europa; ou, num passado recente, dos “roubos encomendados” no Iraque – mas são outros os receios que parecem inibir os curadores dos museus de darem as obras a sentir pelo tacto. Excluídos os fantasmas do saque ou destruição em massa, mais do que factores de ordem técnica, parece haver factores de ordem cultural, ou mesmo moral a determinar que esculturas sejam mantidas afastadas das mãos dos públicos. O culto do sagrado, o receio do desrespeito ou mesmo o medo do obsceno levam a que peças de arte criadas para serem vistas através da pele se mantenham afastadas e apenas sentidas através da visão. Esta inibição torna esse mesmo toque mais apetecível, levando a que passe a ter cargas emotivas e valor quase mágico. Assim se explica a crença na força milagrosa do tocar na imagem de um santo, ou em pequenas crendices que apenas servem para reforçar os laços a certos locais. A título de exemplo, tocar no Mannekin Pis em Bruxelas ou na Pequena Sereia de Edward Eriksen em Copenhaga é para muitos turistas sinónimo de ter efectivamente “tocado” na cidade que os acolhe.

Estas experiências quasi-mágicas transpõem-se naturalmente para o museu que apresenta relíquias, obras-primas e objectos únicos. Enquanto guardiães de tesouros da humanidade é natural que os responsáveis dos museus queiram preservar ao máximo esses bens para que possam chegar ao maior número de pessoas e durante o maior espaço de tempo possível. Será no entanto de questionar se não haverá forma de dar essas mesmas peças a conhecer através do tacto sem que tal possa trazer algum dano às mesmas.

Programas como o "Hands on" do British Museum[1], em Londres, proporcionam aos seus visitantes sessões em que objectos originais são dados a manusear, sob o olhar atento de conservadores. Este tipo de experiência é particularmente grata a verdadeiros *connoiseurs* e a pessoas cegas que, de outra forma dificilmente poderiam percepcionar as peças em apreço.

Quando, por razões de preservação, se desaconselha o manuseamento de certas peças, poder-se-á recorrer a réplicas ou *facsimili* que permitam um contacto directo e livre, se não com a peça original, com uma que em tudo se lhe assemelha. O uso de réplicas surge nos museus actuais como uma via fácil de dar o museu a "sentir".

Também em Portugal se vêem já propostas interessantes neste domínio. São muitos os museus que dão peças a tocar. Casos há, como o do Museu do Azulejo, em Lisboa, em que se vai mais longe, dando tridimensionalidade a peças que são habitualmente planas. A criação de azulejos em baixo relevo para uma melhor percepção por parte de pessoas cegas demonstra como é possível criar condições para que todos possam "ver" à sua maneira.

Esta experiência leva-nos ao questionamento de como dar a fruir, através dos sentidos, obras que nasceram para serem vistas: quadros, pinturas, imagens, desenhos e afins. Aqui será de pensar que, pela sua natureza intrínseca, estas obras terão sempre de ser percepcionadas através do olhar. Impõem-se de imediato várias perguntas: estarão estes trabalhos efectivamente vedados a quem não vê? Haverá forma de transformar tais trabalhos em peças tocáveis? Haverá forma de complementar ou substituir a visão por outros sentidos, nomeadamente o tacto, a audição, o olfacto e/ou o paladar?

Pinturas são por natureza bidimensionais. Espaços, formas e massas organizam-se e linearizam-se dando a ilusão de profundidade, vulto e tridimensionalidade a quem olha. Salvas as excepções em que a pintura se oferece de forma texturizada, - e até mesmo essa é uma textura para se sentir com os olhos -, em essência, a maioria dos quadros não foram feitos para serem tocados e muito menos ainda para serem ouvidos, cheirados ou provados. Se lidar com o toque é algo complexo, mais complexo ainda se torna apelar aos outros sentidos no momento de dar a arte a sentir.

Num momento em que os públicos se tornam mais exigentes e mais ávidos de sensações fabricadas, são várias as tentativas de criar experiências sinestésicas, particularmente em espaços lúdicos e de entretenimento. Parques temáticos como o Epcot, da Disney, já descobriram o valor da experiência multi-sensorial. Na

1 *Cf.* *http://www.britishmuseum.org/visiting/tours_of_the_museum.aspx*

experiência *Horizons* recriam-se espaços (ex. um laranjal), apelando a todos os sentidos. Nem mesmo o olfacto é esquecido e cheiros são sintetizados através de tecnologia avançada, o *smellitizer*[2]. Também as sessões de cinema 4D se propõem apelar a todos os sentidos, envolvendo o espectador de forma a proporcionar-lhe sensações que o levem a sair de si mesmo e a entrar numa outra dimensão. Estas experiências poderão ser vistas como excentricidades ou excessos que dificilmente se podem aplicar em museus. Na verdade, quando alguém vai a um parque temático ou a uma sessão de cinema 4D, parte com a expectativa de se ver transportado para sensações únicas. Raramente alguém entra num museu com a mesma expectativa. As acções que se têm vindo a implementar em muitos museus nacionais e estrangeiros permitem afirmar que, aos poucos, e em nome da acessibilidade e inclusão, começa-se a recorrer a soluções multi-sensoriais para permitir uma maior aproximação ao público, oferecendo-lhe novas oportunidades de percepção e compreensão dos espólios museológicos. Inicialmente as iniciativas de interacção exploratória eram dinamizadas pelos Serviços de Acção Educativa dos museus, em sessões direccionadas para públicos específicos – escolas, grupos de pessoas com deficiência, idosos, entre outros. Hoje, procura-se transportar essas experiências para dentro do espaço de exposição para que possa ser fruído em visitas livres e por quem o quiser fazer. Desta feita, as oportunidades experienciais estão ao dispor de "todos" e a "todo o momento" para que cada um possa interagir com o museu da forma como quiser.

Exemplos de boas práticas

Desenvolvem-se já em Portugal, um pouco por toda a parte, iniciativas de comunicação multi-sensorial em museus de natureza diversa. São frequentemente os museus da ciência que mais se abrem a novas soluções comunicativas pelo teor das suas exposições, tanto permanentes como temporárias. O apelo à experiência e à interactividade leva a que se encontrem soluções lúdico-pedagógicas muito apreciadas por crianças e adultos que tocam, fazem e experienciam tudo de forma activa. Os princípios da experiência vivencial espalham-se agora também a museus de outras áreas. Os exemplos internacionais são muitos e os nacionais começam a surgir. Realce-se, a título de exemplo, o dinamismo do Museu da Chapelaria, em S. João da Madeira, ou do Museu de Arqueologia, em Lisboa. Ali, exploram-se técnicas de engajamento com o público, recorrendo-se a estratégias de comunicação que

2 http://epcot82.blogspot.com/2008/01/smell-of-orange.html

passam pelo contacto directo com o espólio, através do manuseamento de peças, a recriação epocal com encenações teatrais e workshops diversos. Um e outro alimentam espaços virtuais[3] que contribuem igualmente para a disseminação e dinamização da sua acção.

Será de crer que muitos outros museus se dedicam a actividades semelhantes, embora nem sempre do conhecimento do grande público. O facto de estas acções serem esporádicas e muitas vezes parcelares também leva a que públicos com necessidades especiais não usufruam das condições que lhes abrem espaços até aqui vedados. Continua a ser raro ver-se pessoas cegas a visitar exposições de pintura. Igualmente raro será encontrar espaços que naturalmente oferecem condições para que todos se sintam bem-vindos na sua diferença.

Só o garante de condições de transporte, acesso arquitectónico, mobilidade e direccionamento, bem como de propostas de comunicação acessível poderá fomentar uma participação mais assídua de pessoas com necessidades especiais na experiência museológica (cf. Dodd & Sandall 1988).

Foi a vontade de levar a pintura a todos, na sua individualidade, que ditou o projecto "Olha por mim", lançado na Biblioteca José Saramago em Setembro de 2009[4]. Numa proposta multi-sensorial, a artista plástica, Tânia Bailão Lopes, propôs-se levar o seu trabalho a pessoas normovisuais, pessoas cegas, pessoas s/ Surdas, adultos e crianças através de soluções de tradução intersemiótica. Ao oferecer a sua obra à interpretação e transcodificação para textos verbais, áudio e tácteis, Mirtilo Gomes, nome com que a pintora assina esta colecção, dá-se a conhecer não só através das telas, mas através de áudioguias, videoguias e de um quadro táctil. A abordagem multi-formato, que implica a tradução da obra plástica para novos formatos, permitiu que a mesma chegasse a diversos públicos simultaneamente. Tal significou que, numa mesma sala, em simultâneo e sem que tal fosse percepcionado pelos restantes visitantes, co-habitassem pessoas a "ver" a exposição através dos mais diversos sentidos.

Uma primeira preocupação de acessibilidade e inclusão prendeu-se com a promoção da autonomia e conforto, garante primeiro da preservação da identidade. Sendo o espaço naturalmente acessível e agradável, não houve grande necessidade de intervenção a nível arquitectónico. Foi apenas necessário reorganizar a sala de forma a criar vários espaços de repouso, *i.e.* bancos e cadeirões espalhados, para que os visitantes pudessem sentar-se, para descansar ou contemplar as obras,

3 Museu da Chapelaria: http://museudachapelaria.blogspot.com/; Museu Nacional de Arqueologia: http://www.mnarqueologia-ipmuseus.pt/?a=0&x=3

4 http://www.bailaolopes.com

sempre que lhes apetecesse. A promoção da autonomia foi, sem dúvida, um dos elementos-chave daquele trabalho. Habitualmente, pessoas cegas não visitam exposições de pintura e muito menos o fazem de forma autónoma e individual. Ao improvisar um trilho plantar – uma simples corda colada no chão com pequenos nós nos sítios onde se encontravam os quadros expostos – permitiu-se que pessoas cegas ou com baixa visão pudessem entrar e visitar a exposição seguindo o percurso que qualquer visitante normovisual faria, sem que para tal precisasse do acompanhamento ou ajuda de terceiros.

Será de questionar qual o interesse de criar um guia plantar em torno de uma exposição de pintura se a pessoa cega não poderá ver os quadros em exibição. O mesmo será perguntar "por que quererá uma pessoa cega ir a um museu?" Smith (2003:221) responde a esta pergunta da seguinte forma:

> [t]hey may simply want to be in the presence of great art, great scientific achievement, important historical objects or documents, anthropological and archeological findings and specimens, or multi-cultural information of all kinds. (...) whatever the reason, a visually impaired person hopes to leave the museum fully enriched by the experience.

Na verdade, qualquer que sejam as necessidades especiais de qualquer visitante, ao entrar num espaço de exposição ele quererá vivenciar aquele espólio da forma possível e ao seu dispor.

"Ver" é um conceito que precisa de ser reequacionando quando abordado no contexto museológico. Como nos lembra Gregory (1998:1-2), o olho é um simples aparelho mecânico. É no cérebro que se vê. E o que o cérebro recebe são pequenos impulsos eléctricos, com diferentes frequências, pequenos sinais transmitidos por todos os sentidos. Aquilo que se vê de forma mecânica não será necessariamente aquilo que é dado ao nosso cérebro ver, e o que o nosso cérebro "vê" não terá sido necessariamente recriado a partir da imagem que entrou pela retina. Com tal em mente, será de alvitrar a hipótese de que um cego irá a uma exposição de pintura para que lhe possa ser dado "ver" através dos outros sentidos.

Essa visão não-ocular pode ser proporcionada através da tridimensionalização das pinturas e através de textos descritivos. Segundo Smith (2003:22) na junção dos dois meios – o verbal e o táctil – poder-se-á chegar a imagens muito próximas daquelas captadas pela visão. E foi essa a premissa que ditou que na exposição "Olha por mim" se oferecesse uma visita multi-sensorial que foi muito para além da visão.

Foi colocado ao dispor dos visitantes um áudioguia em si mesmo multisensorial. Um exemplo assumido de *ecfrasis*, este áudioguia não se propôs descrever as

obras de arte em exibição mas sim transmitir as mensagens e sensações que essas mesmas obras transmitem, assumindo-se como uma outra obra de arte inspirada na primeira. Tal poderá ser gerador de alguma controvérsia, particularmente se considerarmos que, em contexto museológico, um áudioguia é visto como um mediador. No caso concreto deste projecto, o áudioguia foi concebido a pensar em visitantes cegos. Por tal, mais do que mediar, o áudioguia pretendeu substituir a experiência ocular por uma experiência multissensorial. Aqui, o áudio pretende activar os diversos sentidos, para uma construção de imagens mentais tão expressivas quanto as geradas pelas pinturas. A escolha criteriosa das palavras, num apelo aos mais diversos sentidos, a clareza e cadência da voz, a selecção da trilha sonora e a inclusão de efeitos sonoros, levou a que o produto final transportasse os visitantes "para dentro dos quadros" para assim se apropriarem das mensagens neles contidas. Testemunhos de visitantes referem o poder sugestivo do áudioguia, e de como este contribuiu para um envolvimento emocional com as obras de arte.
O culminar desta experiência multisensorial registou-se, sem dúvida, na associação do áudioguia com a visita táctil a um quadro tridimensional criado pela artista plástica expressamente para o efeito, permitindo testemunhar, na prática, aquilo que Smith (*ibidem*) refere como sendo uma complementaridade de "sentires".
As emoções geradas pela experiência de ver com as pontas dos dedos e os ouvidos em simultâneo[5], nova para a maioria dos visitantes, permite sugerir que este será, sem dúvida, um caminho a percorrer no momento de levarmos a experiência museológica a todos. Esta experiência reitera as palavras de Donald (1988:164) que lêem: "there is no simple solution, no one size fits all. But designing for flexibility helps" e ser multissensorial significa, em última instância, "ser flexível".

5 www.youtube.com/watch?v=487HLkTp704

Bibliografia Citada

Classen, Constance (2007), "Museum manners: the sensory life of the early museum", *Journal of Social History*, June 22. 895-914.

Dodd, Jocelyn & Richard Sandell (1988), *Building Bridges,* London: Museums & Galleries Commission.

Donald, Norman (1988), *The Psychology of Everyday Things*, U.S.A.: Basic Books.

Gregory, Richard L. (19989, *Eye and the Brain. The Psychology of Seeing*, Oxford and Tokyo: Oxford University Press.

Herder, Johann Gottfried (2002) *Sculpture: some observations on shape and form from Pygmalion's creative dream*, Chicago & London:University of Chicago Press.

Robert Mandrou (1976), *Introduction to Modern France: An Essay in Historical Psychology,* New York: R.E. Hallmark.

Smith, Richard Donald (2003), "Museums and Verbal Description", in. *A Research Project of the Art Education Department*, Finland: Jyväskyla Univeristy.

Maria Genoveva Moreira Oliveira

Mestre em Historia Regional e Local (Vertente Historia de Arte/Museologia). Investigação desenvolvida no âmbito do Doutoramento: a dissertação de doutoramento visa estudar os serviços educativos dos museus portugueses, estabelecendo um paralelismo com os museus estrangeiros, analisando questões primordiais como os diferentes públicos, o marketing, a efeminização do trabalho e a política educativa/cultural do museu. Trabalho conjunto com os Museus de Arte Moderna e Contemporânea: Tate Modern (Londres), White Chapel Gallery (Londres), PhotoGallery (Londres), Thyssen (Madrid), Museu Rainha Sofia (Madrid), MOMA (Nova York), Guggenheim (Nova York). Trabalho conjunto com os museus portugueses de arte moderna e contemporânea: Centro de Arte Moderna da Gulbenkian (Dra. Susana Silva), Fundação Serralves (Dra. Sofia Vitorino) e Museu Colecção Berardo (Dra. Cristina Gameiro); Colaboração do Prof. Doutor Steve Herne, Goldsmith College, da Universidade de Londres.

EDUCAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA PORTUGUESES: UM LUGAR NO FEMININO?

Maria Genoveva Moreira Oliveira

Resumo

Porque é que os serviços educativos dos museus continuam a ser um trabalho marcadamente feminino? Estará essa efeminização deste trabalho associado ao facto de ser um trabalho pouco reconhecido pelos especialistas e gestores dos museus? Estará a pouca credibilidade dada a estes serviços relacionada com a escassa capacidade de decisão destes técnicos dentro da estrutura do museu? Como se ensina nos museus? É importante que se entenda a educação nos museus como uma prática de produção de discurso. A educação nos museus faz parte integrante de uma prática social integrada articulada, assim como todas as outras vertentes do museu. Um educador é um “estruturador” de construção social e cultural, tal como o director ou o curador. A educação em museus faz-se a partir de concepções de ensino e aprendizagem, estratégias educativas nas salas e as diversas narrativas do museu. A profissão de educador está asfixiada entre a didáctica, o profissionalismo empreendedor, o conhecimento, a cultura de consumo, as estratégias de marketing e comunicação, o espectáculo. Aqui entram as premissas da subcontratação, da efeminização do trabalho como na educação como vocação.

Palavras-chave: Educação Museal, Efeminização, Educador, Formação

Abstract

Why is it that the educative services of museums continue to be a noticeably feminine job? Could the feminization of this work be associated with the fact that this job has little recognition from museum specialists and managers? Could the little credibility given to these services be related to the meagre decision-making power these professionals have within the museum structure? How do we teach in museums? It is important to perceive education in museums as a discourse production practice. Education in museums is just as much an integral part of an articulated integrated social practice as all the other features of the museum. An educator is a "structurer" of social and cultural construction, as is the director or the curator. Education in museums begins with teaching and learning concepts, educative strategies in the rooms and the diverse museum narratives. The educator's profession is asphyxiated between didactics, enterprising professionalism, knowledge, consumer culture, marketing and communication strategies and exhibiting. This is where the premises of subcontracting and the effeminacy of the work come in, both in education and in vocation.

Keywords: Museum Education, Feminization, Educator, Training

Introdução

O presente artigo decorre da investigação no âmbito da tese de Doutoramento sobre Departamentos de Educação nos Museus de Arte Moderna e Contemporânea/ Educação Artística na Universidade de Évora, Centro de Estudos de História e Filosofia da Ciência (FCT), sob a orientação do Prof. Doutor João Brigola. Escolhemos três museus portugueses, (Museu Colecção Berardo e Centro de Arte Moderna da Gulbenkian em Lisboa e o Museu da Fundação Serralves no Porto), junto dos quais temos vindo a realizar um trabalho de entrevistas dirigidas, com um guião, aos técnicos de educação e coordenadoras destes respectivos serviços. Foram contactadas quarenta e quatro pessoas, sendo três mulheres as coordenadoras dos departamentos de educação, dez técnicos de educação homens e trinta e uma mulheres. Para o presente artigo teremos presente somente o testemunho dos técnicos de educação, no que concerne às questões do trabalho feminino e à valorização destes departamentos. Interessa-nos analisar as questões decorrentes da actividade profissional e como a efeminização do trabalho marca o trabalho do técnico de educação. Fizemos uma opção pessoal, devidamente fundamentada na nossa investigação relativo ao conceito "Educador Museal" que consideramos o mais adequado para os técnicos com esta função.
Para além da realidade portuguesa, foram contactados e visitados os serviços educativos de diferentes países, a saber: Museu Thyssen-Bornemisza (Madrid), Museu Rainha Sofia (Madrid), Tate Modern (Londres), Photo Gallery (Londres), White Chapel (Londres), MoMa (N. York) Guggenhiem (Nova York), Museu de Arte Moderna Lousiana (Humlebæk, Dinamarca), Museu de Arte Moderna (Estocolmo). Reunimos pessoalmente com os coordenadores dos departamentos de educação desses museus. Foi fundamental, como fonte de inspiração do nosso trabalho, para entender a fundamentação teórica, a metodologia, as práticas educativas desses museus. Foi igualmente importante o contacto com especialistas na discussão e na preparação de linhas de trabalho, de onde destaco Steve Herne (Goldsmith College, Londres), Richard Sandell (Universidade de Leicester), Fernando Hernández (Universidade de Barcelona), Carla Padró (Universidade de Barcelona), Alice Semedo (Universidade do Porto), Leonardo Charréu (Universidade de Évora).

Educação nos museus

É importante que se entenda a educação nos museus como uma prática de produção de discurso, tal como as outras aptidões museológicas (Carla Padró, 2006: 50). Refere a autora, que um educador museal é um *construtor* da edificação social e

cultural, tal como o director ou o curador. A educação em museus faz-se a partir de concepções de ensino e de aprendizagem, visões sobre a visão do visitante em relação ao museu, estratégias educativas nas salas e as diversas narrativas do museu. A educação em museus manifesta-se através de várias explanações e discursos que acentuam a política do museu, mas também a sua missão e a sua identidade. Se por um lado, a importância dos mecenas, arquitectos, políticos, directores, comissários se afirma e sobressai, por outro lado, a esfera social dos profissionais das novas tecnologias museológicas, do ensino universitário, estudos culturais e visuais, estudos de consumo e marketing também se afirma. Mas têm os educadores espaço para um discurso político (todo o discurso é político) livre? Referia-nos uma educadora museal que havendo maioritariamente homens na direcção dos museus, homens artistas, homens curadores, estes influenciam necessariamente o discurso. Dos três museus contactados, dois são dirigidos por homens, um por uma mulher. As coordenadoras dos serviços educativos são mulheres que têm capacidade de decisão relativa à selecção dos educadores e organização da maioria das actividades, embora algumas dessas actividades estão sujeitas à aprovação do director. As coordenadoras não tomam parte na decisão relativo às exposições, à sua organização ou durabilidade.

Em muitos museus há uma asserção implícita que a educação em museus é uma prática ou uma vocação, tal como o professor do ensino formal. No contacto que tivemos com os educadores 7,3% dos quarenta e um educadores contactados referiram a vocação das mulheres, o espírito maternal ligado à educação. Ser educador é uma profissão *artesanal* cujo trabalho é uma improvisação constante. Efectivamente, a visita orientada ou visita jogo ou oficina está muitas vezes dependente das características do grupo, do número que o constitui e das informações que o educador possui logo de início acerca do mesmo. E, nem sempre o educador museal, possui *a priori*, informação suficiente em relação às características do grupo que irá receber, logo, a capacidade de improvisação terá necessariamente de existir. Cada vez mais os grupos escolares integram crianças com necessidades educativas especiais que podem ser tão diversas como a cegueira, a surdez, dificuldades motoras, capacidade cognitiva ou outra. Sendo uma profissão incerta, sujeita a muitas instabilidades, carece de uma cultura académica educativa. É urgente mais formação, refere a maioria dos educadores contactados.39% dos educadores menciona nunca ter realizado formação em educação para museus.34% refere ter realizado formação de curta duração (fim de semana ou até seis meses) sobre educação em museus. 27% Referiram ter realizado seminários no âmbito do estágio profissional em ensino ou na formação do Mestrado. No Centro de Arte Moderna da Gulbenkian a prática dos educadores assistirem às actividades uns dos

outros é comum e poderem assistir à formação que é desenvolvida no âmbito da educação museal, arte moderna e contemporânea (normalmente cursos de pequena duração e de fim de semana) no Centro, funciona como uma preparação e formação interna encarada de forma positiva pelos educadores. No Museu Serralves apesar de esta prática, dos educadores assistirem às actividades uns dos outros, já ter sido experimentada, não é comum. No Museu Colecção Berardo, os educadores referem que a constante mudança das exposições temporárias, de dois em dois meses, leva a um ritmo quase "delirante" de preparação do trabalho de investigação e das actividades educativas.

Normalmente nos museus adapta-se a um curriculum escolar vigente e não se pensa num curriculum museológico educacional específico.[1] Ouvidos os educadores dos museus em análise, estes mencionaram ser importante o museu ter um curriculum próprio, distinto das escolas de ensino formal, embora possa haver conexões com o curriculum do ensino formal. Porém, consideraram que o professor que leva os alunos ao museu para uma visita orientada ou outro tipo de actividade, não a deve considerar como uma extensão da aula, mas sim uma actividade na qual se pretende uma forma diferente de "olhar" a arte, de estar e participar na sociedade. Os educadores dos três museus referiram que no museu no qual trabalham pretende-se criar e afirmar esta imagem de individualidade do museu em relação à escola formal.

Os educadores nem sempre são levados a sério pelos curadores e pela equipa de exposições ou inclusivamente pelo departamento de marketing, quando este existe. Esta falta de incorporação deste grupo de trabalho dos educadores, manifesta-se em diversas situações. Se houvesse um trabalho conjunto seria uma mais-valia para todos, até na própria difusão das actividades e na imagem que é criada sobre o museu a partir da divulgação da oferta de actividades. Nos museus observados, podemos presenciar que existem algumas lacunas de comunicação entre o departamento dos serviços educativos e o departamento de marketing (Quando este existe. O CAM da Gulbenkian não tem este Departamento). Há, por vezes, uma cisão entre as práticas educativas dos museus e as práticas dos curadores. Cada museu tem diferentes linguagens, que se manifestam nas narrativas e discursos do processo de exposição. No século XXI esperar-se-ia que os educadores museais fossem contributo directo desse mesmo discurso. Nos museus que tivemos a

1 Em Portugal, tem havido um interesse limitado por parte das Universidades em especializações em museus e educação. As pós- graduações e mestrados apostam num curriculum genérico que normalmente inclui um seminário em educação em museus.

oportunidade de investigar, os educadores têm normalmente uma reunião ou uma visita guiada com o curador, antes da abertura da exposição, não sendo porém uma prática obrigatória imposta pela direcção dos mesmos museus. Depende normalmente da decisão e vontade do curador.

Os pressupostos que fundamentam os departamentos de educação dos museus (não só os museus de arte, mas outros de diferentes tipologias) são escassos e existe um clima de ambiguidade sobre os mecanismos que poderiam tornar a profissão mais clara nos seus objectivos dentro da instituição, mesmo havendo uma missão educativa e objectivos definidos pelo organismo. Há uma falta de reconhecimento e de credibilidade por parte dos outros profissionais do museu resultando numa certa *sombra* de uns, os educadores, e excesso de autoridade de outros (Carla Padró, 2006). Não se delineiam princípios educativos, não se define um programa de investigação na acção, uma investigação que permita ajudar a compreender os mecanismos da prática e a reflectir sobre a mesma.[2] O profissional reflexivo é aquele que redefine situações problemáticas e desenvolve uma maior compreensão do conhecimento em acção (Schön, 1998: 78). As equipas por serem constituídas por *freelancers* nos três museus analisados acabam por criar dificuldades à implementação de hábitos de investigação em grupo e em parceria. O Educador realiza, muitas vezes, a investigação sozinho, por sua conta e risco, ao preparar as suas actividades e ao propor ideias para desenvolver novas actividades. Esse tempo de estudo e preparação, de criação e produção artística nem sempre é pago.

Os educadores entrevistados foram de opinião que têm pouco tempo para fazerem formação em virtude da agitação das suas vidas profissionais. O facto de serem, na sua maioria *freelancers* e terem de trabalhar em várias instituições ao mesmo tempo ou terem outras actividades paralelas, não permite terem disponibilidade para investirem na sua formação. Por outro lado, há pouca formação específica em educação nos museus, sendo na maioria dos casos, paga por eles mesmos. Porém, ao contrário do que poderíamos observar há alguns anos atrás em Portugal em que a maioria dos educadores era alunos universitários, os educadores contactados são todos licenciados. A formação académica é diversa: licenciatura em Biologia, Escultura, Engenharia do Ambiente, Design Gráfico, Arquitectura, Ciências do Ambiente, Pintura, Artes Plásticas, História de Arte, Psicologia Educacional, Piano Clássico, Belas Artes, Psicologia Clínica, História Moderna e Contemporânea,

2 *Os museus portugueses contactados referem a dificuldade permanente em reunir com os seus colaboradores e reflectir com eles sobre as actividades realizadas. Normalmente as equipas permanentes são muito pequenas tendo que se desdobrar em múltiplas tarefas e os colaboradores freelancer colaboram com outras instituições, sendo difícil conciliar horários de encontro e reflexão.*

Matemática, Literatura Moderna, Sociologia, Arte/Educação, e Informática.
Treze educadores possuem um Mestrado em áreas de formação como Ciência da Cultura Visual, Educação Museal, História de Arte, Ciências, Pintura, Práticas em Arte Contemporânea, Teatro/Cenografia, Arte Contemporânea, Educação Artística, Património e Restauro e Artes Plásticas. Nove educadores referem ter pós-graduações em Livro Infantil, Tradução, Curadoria, Estudos Curatoriais, Museologia, Gestão e Animação em Bens Culturais. Dois Educadores possuem duas licenciaturas. Dois educadores possuem formação em Fotografia. Um Educador tem Doutoramento em Arte Contemporânea; dois educadores estão a desenvolver investigação de Doutoramento em Sociologia e em Escultura Indo-Portuguesa.
Se por um lado, há Educadores que fazem desta uma segunda profissão (sendo a primeira em muitos casos o Ensino numa Escola Formal ou Universidade, mas também atelier de arquitectura ou artes plásticas), por outro lado, existem os que investem unicamente nesta profissão. Seis educadores desenvolvem esta actividade há sensivelmente dez anos, apesar de terem outra profissão.
Em Portugal (e em Espanha) os departamentos de educação ou serviços educativos são atracções de audiência relativamente recentes, emergentes da segunda metade dos anos 90, ainda com algumas excepções e experiências pontuais anteriores, de alguns museus[3]. Requerem-se educadores que sejam excelentes comunicadores, dedicados ao conhecimento e se encarreguem de dar uma imagem diferente dos museus. Exige-se que o comunicador seja como um *canivete suíço*, multi funções: presença agradável, disponível, bom ouvinte, multilingue, amável, atento, divertido, profissional, dedicado, que tenha sensibilidade artística. Um educador "multiuso". Um educador museal referia-nos em tom de brincadeira, mas a "sério", uma definição singular: "somos uns biscateiros, fazemos tudo". É visto como alguém em movimento que se apropria do museu, mas que também os outros esperam e recebem essa mensagem. Que tipo de perfil tem o educador? O que se espera de um educador homem e de um educador mulher? Da nossa experiência nos três museus não delineamos um perfil definido ou exigido, um padrão. As pessoas têm formações académicas, experiências de vida e trabalho distintas, sendo embora as artes plástica a formação mais comum, as idades são variáveis entre os vinte e cinco anos e os quarenta e dois. Mas não estará o perfil do educador subjacente à missão e à individualidade da instituição?

3 Os Museus portugueses observados de forma sistemática, a saber, CAM da Gulbenkian, Museu Colecção Berardo e Fundação Serralves têm um departamento de serviços educativos que aposta de uma forma sistemática em actividades diversas como visitas orientadas, visitas jogo e oficinas para vários grupos etários dentro do Público Escolar e outros públicos diferenciados.

O educador incorpora o peso da estrutura do museu e muitas vezes as instituições impõem regras no seu comportamento. Os educadores contactados das três instituições em análise referiram sentir liberdade para expor as suas opiniões. Mas relativo à relação com o director, no Centro de Arte Moderna da Gulbenkian referem não haver qualquer contacto, enquanto no Museu Colecção Berardo e no Museu Fundação Serralves esse contacto existe, sendo no Museu Colecção Berardo ao nível de preparação de algumas actividades e projectos que incluem também a presença da Coordenadora, enquanto na Fundação Serralves se faz numa perspectiva mais informal. A Direcção reúne unicamente com a Coordenadora dos Serviços Educativos.

Os educadores são considerados profissionais funcionais por vezes dedicados ao *Agir*, ou conhecedores de estratégias da psicologia educativa, publicidade e marketing e das relações públicas. Os educadores aparecem, normalmente, no final de uma cadeia de saberes e de estratos em que primeiro aparecem os processos de desenho, selecção e divulgação dos saberes dos museus e aparecem depois da exposição estar decidida, os textos escritos, a investigação realizada, a montagem executada (Carla Padro, 2006). Perante esta estrutura, não é reconhecida a importância da construção dos significados e que não pode apoiar-se unicamente nas expectativas e nas prerrogativas dos organizadores. Os sujeitos e a colectividade são também construtores do discurso, tal com os educadores, que se participassem no processo expositivo poderiam incluir perspectivas diferentes dos e para os visitantes. O construtivismo é uma estratégia para fomentar a participação e a motivação dos visitantes e por vezes para recrear visões idealizadas do passado.[4]

Qual é o discurso do educador homem? Qual é o discurso do educador mulher? De que modo as questões de género são marcantes ou ausentes na construção desse mesmo discurso? A profissão de educador está asfixiada entre a didáctica, o profissionalismo empreendedor, o conhecimento, a cultura de consumo, as estratégias de marketing e comunicação, o espectáculo. Aqui entram as premissas da subcontratação, da efeminização do trabalho como na educação como vocação. 4,8% dos educadores contactados não soube responder à questão se considera que a feminização do trabalho nos serviços educativos está associada à pouca valorização profissional. 9,7% Respondeu que Sim que o facto de existirem muitas mulheres na profissão está associado à pouca valorização. 85% Dos educadores contactados consideraram que a opção do trabalho nos departamentos de educação ser maioritariamente desenvolvido por mulheres não influencia a pouca

4 *Tal como em Espanha também em Portugal, o teatro é muito utilizado nos museus como forma de contar histórias reforçando a narrativa histórica: oficinas, noites no museu, feiras históricas.*

valorização atribuída à profissão. Sublinham que esta pouca valorização se deve a outros factores: a instabilidade das condições da profissão que se manifesta por ser um trabalho independente sujeito a recibos verdes, a não terem um seguro atribuído pela instituição, o facto de nunca saberem se têm ou não trabalho; é necessário definir as regras da profissão, a formação cultural do ensino ligado às mulheres, a educação e a cultura ser pouco valorizada no nosso país, a falta de espaços de discussão sobre esta temática, ser um trabalho recente e precário, a falta da valorização do museu na sociedade, a necessidade da definição do papel do educador, a urgência de conquistar novos públicos, não há reconhecimento nem dentro e fora da instituição do papel do educador, por ser uma questão política e económica, o trabalho de imaginação e concepção criativa não ser pago na maioria das vezes. 7,3% Dos educadores que referiram nunca terem sentido a desvalorização da profissão. Sobre a questão se a efeminização deste trabalho se revela no discurso museológico, 63,4% refere que Não, considerando que as marcas do discurso não estão implícitas nas questões de género; há outros vectores como a idade e a formação académica e cultural; 29,26% refere que Sim; 7,3% refere que não sabe, nunca reflectiu sobre estas questões.

A objectivação do sujeito educado e culto, vinculada pelas formas modernas de escolaridade que entende o sujeito educado como uma pessoa que vê e pensa e que é capaz de reflectir.[5] Nas tendências construtivistas, professor e aluno participam activamente no processo de aprendizagem como uma identidade compatível com o desejo de ser educado (Fendler, 2000:71). O sujeito é responsável pelo seu próprio processo de desenvolvimento educativo e pela continuidade de aprender numa sociedade que muda e que clama que a auto aprendizagem é uma forma de se adaptar a si mesmo. Neste discurso, o museu defende um carácter diversificado e versátil tratando os visitantes como indivíduos e a diversidade do público tende a contribuir e a flexibilizar o trabalho do educador e a integrar os seus conhecimentos sobre os visitantes no processo expositivo. A sua participação nesse processo poderá para além de permitir um novo discurso interpretativo, permitir a criação de materiais didácticos pertinentes. Tendo presente que as identidades se constroem amplamente mediante narrativas e estas por sua vez são o resultado do intercâmbio cultural e das comunidades tal como sustém o construtivismo social será interessante decidir que mitos, categorias, estereótipos, suposições fundamentais, em que as instituições museológicas assentam e porquê é que os

5 *Hoje, nos designados museus-consumo, o público é visto como um turista consumidor, uma massa que permite atingir níveis de audiência.*

museus estão “instalados”. Se se defende que a pedagogia criou teorias sobre as posições e diferenças de género, classe social, raça, sexualidade, o trabalho do educador no museu não pode ser um mero receptor das narrativas institucionais, sendo importante todas as conexões desde a percepção, à autobiografia, à interdisciplinaridade, a cultura do museu e da instituição. Morsch (2005: 78) afirma que a educação é uma constante desconstrução e reconstrução entre a afirmação e a crítica.

É indispensável reflectir sobre os significados, os espaços de aprendizagem, as formas de relação, as posições dos professores, o que se produz em diferentes contextos museológicos, a organização expositiva durante e após a mesma, a educação nas salas, a negociação de redes educativas com centros que não sejam museus, elaboração de material educativo e outros recursos, a formação de educadores de museus e quais as suas expectativas profissionais, a capacidade de organização (Carla Padró, 2006). Todo o conhecimento é construído socialmente, incluindo o nosso conhecimento do que é real. A verdade não está fora e nem é independente do indivíduo (Pujal, 2003:132). Num museu construtivista a razão de ser são os visitantes. Estes são convidados a participar no seu próprio processo de aprendizagem. A avaliação formativa e sumativa são muito importantes para compreender aspectos dos visitantes e das suas relações com o museu. É importante conhecer as atitudes, as percepções, as motivações e as expectativas dos visitantes. A avaliação contribui para tal. Os museus são espaços onde entram em jogo com aprendizagens diferentes (Falk; Dierking, 1995). É importante a investigação, a avaliação qualitativa e o desenvolvimento de uma forma constante e sistemática.

Educação nos museus: um lugar no feminino? Ou a efeminização do trabalho?

A difícil confrontação do feminismo do “outro” mundo leva-nos a pensar que o conhecimento não é abstracto. Tem aspectos muito diferentes e depende das condições das suas próprias enunciações e das condições de implementação (Rosi Braidotti, 2004: 59). É necessário um saber que esteja situado, necessitamos de integridade e de coragem de aceitar as perspectivas parciais e levá-las à prática. Pretende-se uma aprendizagem cooperativa que reconheça a diferença, mas sem hierarquias. A partir de uma perspectiva crítica e feminista da pedagogia pode emergir a mudança educativa e social e a partir do qual nascem outras visões do mundo novas e divergentes. “A prática pedagógica é muito importante nas teorias feministas a partir das quais se tem em conta formas não hierárquicas de relação. A incorporação de diferentes perspectivas e visões de estudantes/professores:

o conflito e a diferença formam uma parte de processos negociados e donde se valoriza a experiência pessoal como política, como processo, as emoções e a diversidade na forma de produzir o conhecimento e a acção social" (Carla Padró, 2006). Outro dos objectivos das pedagogias feministas é analisar a construção social do patriarcado no qual se nega às mulheres a autoridade sobre as suas experiências. Pensar como mulher num mundo de homens significa pensar criticamente e negar-se a aceitar aquilo que se apresenta como definitivo e estabelecer conexões entre conceitos e ideias desconectadas. Propõe-se reanalisar a experiência e o saber de ordem patriarcal baseado em valores e normas universais. Nas pedagogias feministas dá-se conta de uma forma de comunicação que se vincula."A História já vivida por mulheres oferece-nos signos, actos e palavras que constituem um tecido, uma textura da qual não podemos prescindir" (Júlia Cabaleiro, 2005:91).

Falar de efeminização da força de trabalho na globalização significa, por isso, que estamos a assistir à transferência na procura global de trabalho de uma força de trabalho masculina fundamentada em empregos estáveis e bem recompensados por uma força de trabalho feminina sempre em rotação em empregos precários. Em consequência das políticas neo-liberais, retornadas a partir dos finais dos anos 70, tem-se procedido à conciliação da relação salarial pelo menor denominador comum, próprio de um mercado de trabalho desregulado, marcado pelas privatizações e pelos cortes nas despesas públicas. A relação salarial típica de um tal mercado caracteriza-se pela elevada mobilidade de factores, instabilidade de emprego, salários baixos e fracas condições de trabalho como excesso de horas de trabalho e muito stress. Neste sentido, podemos falar da feminização da força de trabalho a um nível mais empírico — aumento da integração das mulheres na actividade económica e crescimento dos sectores de emprego tradicionalmente empregadores de mulheres — e a um nível mais analítico — a flexibilização do trabalho enquanto factor de produção através de modalidades como o trabalho informal, a tempo parcial e temporário. Neste processo de desenvolvimento um crescente número de homens vê-se na condição laboral habitual das mulheres, isto é: atomizados, não-organizados e sem segurança económica.

As novas economias urbanas no capitalismo postfordista dão um novo protagonismo à cultura. Chamamos "capitalismo cognitivo" ao postfordismo (baseado em formas de trabalho imaterial, comunicativo e afectivo) que põe a subjetividade a trabalhar (Jorge Ribalta 2004: 57). O capitalismo cognitivo obedece a características próprias como a preeminência do intangível e produção do conhecimento por conhecimento, a partir de uma nova tecnologia em que a informação e o trabalho intelectual são novas formas de exploração realização da exploração não mais sobre o trabalho manual individual, mas sobre novos

aspectos colectivos de uma sociedade de conhecimento de informação, afecto e de cooperação (Hardt & Negri, 2001: 323). Em cada forma de trabalho imaterial, os empregos são excessivamente inconstantes e envolvem maleabilidade e competências. São caracterizados em geral pelo papel central desempenhado por factores como saber, informação, afecto e comunicação. A demanda social corrobora com a tese da hegemonia do trabalho imaterial, na medida em que o que se consome são, cada vez mais, os serviços, as tecnologias informáticas e de comunicação, os conteúdos informativos, culturais e artísticos, todos intimamente associados à ferramenta técnica, cuja particularidade encontra-se, precisamente, na indissolubilidade dos conteúdos que ela transporta e transmite (Hardt & Negri, 2001: 323). Neste contexto, a idea do espaço cultural como algo autónomo de resistência ou crítica já não é defensável simplesmente como tal. Não podemos manter uma concepção da esfera cultural baseada na crítica da razão instrumental pois hoje a subjetividade está imersa em processos de capitalismo. Necessitamos de outros discursos para defender a especificidade da arte e da cultura para além do paradigma moderno clássico contra a razão instrumental (Jorge Ribalta 2004: 67).

Questões a reflectir:

Como definimos as regras da profissionalização do educador museal?
De que modo é que as mulheres nos departamentos da educação determinam ou não o seu poder?
Qual o perfil do educador museal homem ou mulher?
Onde tem lugar a discussão sobre as teorias Pós-colonialistas, Queer, Feministas?
Onde se ensinam estas teorias? Universidades, Escolas, Museus?
De que modo as teorias feministas se manifestam nos departamentos de educação dos museus de arte moderna e contemporânea?
E nos museus? Como se processa a análise destas teorias? Há espaço/tempo para a investigação e a reflexão?
O que se passa com os manuais portugueses do ensino obrigatório e do ensino secundário? Incluem estas teorias? De que modo? Como é realizada a análise e a reflexão nas escolas?
Os museus incluem na sua missão educativa e práticas as teorias pós modernistas ?

Bibliografia

Braidotti, Rosi (2004). *Feminismo, Diferencia sexual Y Subjectividad*. **Barcelona. Gedisa.**

Cabaleiro, J. (2005). *Educació, dones I història. Una aproximació didáctica*. Barcelona. Icaria.

Deepwell, Katy (2006). "Feminist curatorial strategies and practices since the 1970" in *New Museum Theory and Practice*, Blackwell Pub. USA.

Falk & Dierking (1995). *Public Institutions for Personal learning*. Washington D.C. American Association Museums.

Fendler, L. (2000). "Que és imposible pensar? Una genealogia del sujeto educado" in Popkewitz. TZ, TS. Brennan, M. (eds) *El desafio de Foucault. Discurso, conocimimiento y poder en la educación*. Barcelona. Pomares.

Hardt & Negri (2001). *Empire*. Harvard University Press.

Morsh, Carmen. (2005). "Kuntscoop: Introducing artistic strategies into art mediation". Conferência apresentada in IV Encontro de Arte e Cultura, Museu Guggenheim, Bilbao.

Padró, Carla (2006). "Artistas, educadoras y otros menesteres". Conferência apresentada in Jornadas sobre Museus e Educação Artística, Museu Guggenheim, Bilbao.

Pujal, Margot (2003). "La identitat (el self)" in T. Ibáñez Garcia (ed). *Introducció a la Psicologia Social*. Barcelona. Ed. UOC. Ribalta, Jorge (2004). "Mediation and Construction of Publics The MACBA Experience" in http://www.republicart.net/disc/institution/ribalta01_en.htm (consultado em 2009/08/17)

Schon, D. (1998). *El Profisional reflexive. Cómo piensan los profisionales cuando actúan*. Barcelona. Paidós Temas Educación.

Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro
DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA EM MUSEUS: AS COLEÇÕES E SEU PAPEL NA LINGUAGEM EXPOGRÁFICA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 207-215

Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro

Bacharel em Museologia pelo Museu Histórico Nacional – atual Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1976) –, Mestrado (1998) e Doutorado (2003) em Ciência da Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia – IBICT. Sua experiência profissional inclui museus de arte, Ciência & Tecnologia, uma casa histórica e um jardim botânico. Realiza pesquisas relacionadas à divulgação científica em museus, linguagens expositivas e processos de musealização nos domínios da arte e da ciência. Atualmente, é museóloga do Museu de Astronomia e Ciências Afins (Rio de Janeiro, Brasil).

DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA EM MUSEUS: AS COLEÇÕES E SEU PAPEL NA LINGUAGEM EXPOGRÁFICA

Maria Lucia de Niemeyer Matheus Loureiro

Resumo

O trabalho é fruto de pesquisa desenvolvida com o apoio do CNPq / Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Brasil), e tem como objetivo analisar os museus de ciência e suas exposições como instâncias de divulgação científica, enfatizando o papel e as especificidades de suas coleções e levantando questões relacionadas à utilização de objetos musealizados em práticas voltadas à divulgação científica. A pesquisa, que vem sendo realizada desde 2007 no âmbito da Coordenação de Museologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins, concentra-se na exposição, entendida como parte integrante do processo de musealização nos domínios das ciências, o que impõe a ênfase nos objetos que integram as coleções de museus científicos e sua inserção em exposições.

Palavras-chave: Coleções, Exposição, Musealização, Divulgação Científica

Abstract

This work is originated from a research developed with the support of National Council of Scientific and Technological Development (CNPq, Brazil). In order to analyze science museums exhibitions from the perspective of scientific divulgation, the text stresses the roles and specificities of museums collections and raises issues about the use of musealized objects in scientific divulgation actions. The research, carried out from 2007 in Museum of Astronomy and Related Sciences (Rio de Janeiro, Brazil), focuses on the exhibition as a component of musealization processes in the realm of sciences. The approach imposes the emphasis on the objects of museum collections and their inclusion in exhibitions.

Keywords: Collections, Exhibition, Musealization, Scientific Divulgation

Introdução

Este trabalho tem origem em uma pesquisa que visa contribuir para as reflexões sobre exposições museológicas como práticas de divulgação científica e parte integrante dos processos de musealização no domínio das ciências.
É um pressuposto deste trabalho a função documental desempenhada pelos objetos musealizados. Através de objetos associados a estratégias narrativas, as exposições conferem materialidade e visibilidade a realidades naturalmente inacessíveis à percepção humana - infinitamente pequenas, infinitamente distantes, dispersas no tempo e/ou no espaço. Eventos, objetos e fenômenos são representados por imagens, modelos e "fragmentos do mundo" de naturezas muito diversas (amostras, espécimes conservados *in vivo* ou *in vitro*, instrumentos científicos...) que, ao serem musealizados, são tornados documentos.

Algumas palavras sobre divulgação científica

A divulgação científica pode ser definida como "o uso de processos e recursos técnicos para a comunicação da informação científica e tecnológica ao público em geral" (BUENO apud ALBAGLI 1996: 397). Implica na tradução de uma linguagem especializada para uma leiga, visando a atingir um público mais amplo.
Sarita Albagli (1996: 397) adota como sinônimos os termos popularização da ciência e divulgação científica, preferindo este último por ser mais freqüente na literatura.
Marcelo Gomes Germano (2005: 1), por sua vez, prefere o termo popularização da ciência, ressaltando que seu uso supõe duas "premissas básicas: Primeiro, o reconhecimento de que a ciência não é popular e afastou-se perigosamente do domínio público. Segundo, que é possível e necessário trabalhar no sentido de vencer o crescente abismo entre ciência e povo, entre ciência e classes populares".
Surgido na França do século XIX como "uma forma alternativa ao conceito de vulgarização da ciência" (p. 10), o termo não encontraria aceitação naquele país, alcançando maior repercussão entre os britânicos.
Albagli enfatiza a "transformação radical" operada na relação entre ciência e sociedade a partir da Segunda Guerra Mundial. A autora observa que a ciência "alcançou o auge do seu prestígio" no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, assim como passou a influenciar de modo mais visível não apenas a economia, mas também a vida cotidiana, o que resultou em uma consciência e preocupação maiores em relação aos "impactos negativos do progresso científico-tecnológico". As iniciativas mais sistemáticas orientadas para a divulgação da ciência e da tecnologia manifestar-se-iam de modo ainda mais marcante entre o

final da década de 1960 e início da década seguinte, influenciadas pelo "quadro de turbulência política e cultural que caracterizou aquele período". (ALBAGLI 1996: 397)
Embora seja bem mais freqüente a associação das práticas de divulgação científica com os chamados centros de ciência (que não se dedicam necessariamente à preservação e divulgação de coleções), o "papel educacional e informativo dos museus de ciência e tecnologia sempre esteve presente", como observa a autora, que enfatiza a valorização sócio-econômica da ciência e tecnologia a partir da Revolução Industrial, o que teria contribuído para o estabelecimento de instituições museológicas. *A criação do Museu do Conservatoire National des Arts et Metiers* (Paris, 1794) teria sido "motivada pela necessidade de prover educação profissional para trabalhadores em mecânica", enquanto o Science Museum (Londres, 1857) e o Deutshes Museum (Berlim, 1906) seriam "também exemplos desse tipo de motivação". (ALBAGLI 1996: 400)

Sobre museus e suas coleções

Existe um certo consenso entre estudiosos dos museus em relação à sua origem na sistematização das coleções dos chamados "gabinetes de curiosidades". Quanto aos museus de ciências especificamente, viriam de duas matrizes distintas: museus de ciência e tecnologia como o Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST descendem de uma linhagem de instituições (como o já mencionado *Conservatoire des Arts et Métiers* de Paris) comprometidas com a preservação e difusão do patrimônio científico e tecnológico, enquanto os museus de história natural dedicaram-se desde suas origens à coleta e conservação sistemáticas de espécimes com a finalidade de estudo. Como integrar em uma mesma abordagem museus de matrizes distintas, voltados à Ciência & Tecnologia, História Natural, jardins zológicos e botânicos?
Deve ser ressaltado, em primeiro lugar, que não são tão nítidas as fronteiras entre os diferentes tipos de museus de ciência, e mesmo entre estes e os museus em geral, como bem observou Fernando Bragança Gil (1988: 72-73).
Em segundo lugar, mas não menos importante, a divulgação científica é em si uma questão interdisciplinar por definição e que, por isso mesmo, ultrapassa as "fronteiras" entre as diferentes ciências. Museus são, igualmente, empreendimentos interdisciplinares por excelência, uma vez que são "constituídos por meio da contribuição de diferentes disciplinas que o fazem e pensam" (Loureiro et al 2008: 2). Conforme ressalta Hilton Japiassu (1976: 75), a interdisciplinaridade é uma "exigência interna das Ciências Sociais". Mais do que prática desejável, o "diálogo

entre disciplinas" representaria um antídoto contra um saber "fragmentado" e "pulverizado" em disciplinas autônomas e encerradas em si mesmas, sintoma do que ele denomina "patologia do saber".

Antes de passar às considerações sobre as coleções, deixo claro que ao falar em museus refiro-me ao seu sentido amplo: não apenas às instituições auto-intituladas "museu" mas também aos jardins botânicos e zoológicos, herbários e outras coleções de estudo.

Entre outros significados, o termo coleção designa um conjunto de itens de uma mesma natureza ou que guardam alguma relação entre si. O termo acervo, por sua vez, remete à idéia de estoque, quantidade e, no universo dos museus, refere-se de modo geral ao conjunto de bens sob sua guarda. Entretanto, em virtude de sua característica de artefato, as noções de conjunto ou acumulação não dão conta da idéia de "coleção": esta resulta de ação humana intencional, por meio da qual elementos materiais são selecionados, deslocados de seus contextos de origem e reunidos em um conjunto artificial. A coleção museológica teria ainda como característica distintiva o ingresso dos objetos em um espaço institucionalizado, gerador de processos informacionais que lhes agregam novos valores e conferem novos papéis e funções provenientes de sua re-significação.

Krzysztof Pomian define a coleção como "qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, sujeitas a uma proteção especial, num local fechado preparado para esse fim e expostos ao olhar do público". A formação de coleções apresenta-se como prática universal da qual as coleções de estudo, os gabinetes de curiosidades e o museu moderno seriam manifestações singulares. Coleções serviriam para ligar as esferas do visível e do invisível, separadas até o Paleolítico Superior, quando o invisível teria se projetado no visível por meio de uma nova categoria de objetos cujo surgimento provocaria uma fenda na esfera do visível: de um lado, haveria as *coisas úteis*, que se consomem, e de outro, os *semióforos*, objetos "dotados de um significado", os quais, por não serem manipulados, mas simplesmente expostos ao olhar, não sofreriam usura. (Pomian 1984: 53,71)

Na Europa Ocidental, a partir do século XV, tem origem uma nova categoria de semióforos ("aqueles que se estudam"), vinculados a novos atores sociais (mais tarde denominados de "humanistas") e a novas atitudes em relação "ao passado, às partes desconhecidas do espaço terrestre, à natureza". Essas atitudes se materializam na reunião de objetos antigos, provenientes de locais longínquos, obras de arte e instrumentos científicos. Estes últimos também estariam vinculadas à emergência de novos atores sociais (mais tarde denominados cientistas), e são exemplares por excelência de uma nova abordagem ao invisível e à tentativa de reduzir seus limites. (Pomian 1984: 75-78)

A importância de “tornar novas coisas visíveis - ou tornar coisas familiares visíveis de novas formas” é ressaltada também por Norton Wise (2006: 75) que enfatiza os "novos mundos” abertos à percepção visual, como as “montanhas e vales na superfície da lua, que se tornaram visíveis pelo telescópio de Galileu”.
Philipp Bloom (2003: 30) ressalta “uma explosão de atividade científica e colecionadora iniciada na Itália do século XVI”, da qual Ulisse Aldrovandi ocuparia “a linha de frente” com seu museu.
Colecionar foi, até o século XV, privilégio de nobres e da Igreja, que se dedicavam a coletar e reunir objetos preciosos ou relíquias sagradas. A crença de que “não havia fenômeno natural, nem cultural, nem animal nem sensação que já não tivessem sido interpretados definitivamente por Aristóteles e Plínio, por Cícero ou Pitágoras” foi abalada pela primeira vez cem anos após o descobrimento da América. Viajantes como Jean de Léry, que publicou em 1578 a história de sua viagem às terras do Brasil, mencionam “coisas que os antigos não conheceram”. (Bloom 2003: 32-35)
Esse “surto de atividade colecionadora” do século XVI deve-se, por um lado, à ampliação das fronteiras do conhecimento, o que trazia novos questionamentos e novos fenômenos que exigiam novas abordagens: telescópios e microscópios permitiam aos estudiosos explorarem o macrocosmo e “as pequenas coisas”.
Por outro lado, o fato de o mundo tornar-se “cada vez mais secular e capitalista” provocava também uma “mudança na maneira de perceber a morte e o mundo material”. (Bloom 2003: 37)
A partir do final do século XVII e, sobretudo, no XVIII, uma “nova maneira de olhar o mundo” e uma “brusca mudança de natureza” no ato de colecionar levariam à especialização das coleções e a “formas mais metódicas de abordar o mundo material”. Carl Lineu representaria a vanguarda de uma mudança em que a “ambição de colecionar tudo que fosse digno de nota” foi substituída por “uma divisão de disciplinas”, dentro das quais surgiria o novo projeto da “classificação racional e a descrição completa da natureza”. (Bloom 2003: 107)
Coleções de museus são artefatos capazes de conferir visibilidade a realidades dispersas no tempo e/ou no espaço e, portanto, naturalmente invisíveis. Idéias e conceitos como “espécie”, “gênero” e “família”, por exemplo, são visíveis apenas através da reunião artificial de espécimes vivos ou de seus “fragmentos”, naturalmente dispersos. Museus de ciência lidam, freqüentemente, com realidades (acontecimentos, eventos, e fenômenos) inacessíveis à percepção humana – por serem extremamente pequenos, grandes ou distantes, dispersos no tempo ou no espaço - merecem referência especial “fragmentos do mundo” de naturezas muito diversas: de espécimes botânicos e zoológicos conservados *in vivo* ou *in vitro* a imagens e instrumentos científicos. Entre estes últimos, enfatizamos os

instrumentos óticos, cuja propriedade de gerar imagens e dar visibilidade ao infinitamente distante (as lunetas, por exemplo) ou infinitamente pequenos (como os microscópios) lhes conferem um duplo papel: não apenas são recursos atraentes em exposições interativas, mas documentam o "fazer" da ciência.

Coleções, exposições e divulgação científica

Jorge Wagensberg (2005: 310), para quem realidade é a "palavra museológica", define o museu como "realidade concentrada", enfatizando que ele é "insubstituível no mais importante estágio do processo cognitivo: o início", e acrescentando que "a realidade estimula mais que qualquer uma de suas representações". Por meio de suas coleções, os museus de ciência são capazes de conferir materialidade e visibilidade a realidades dispersas no tempo e/ou no espaço - e, portanto, naturalmente invisíveis.

É necessário distinguir, neste ponto, a diversidade de objetos que integram as coleções dos museus de ciências. Embora não sejam destinadas à exposição, as coleções científicas têm papel estratégico e são indispensáveis para o estudo em diversas disciplinas científicas. Deve ser ressaltado que, desde o final do século XIX, o Museu de História Natural de Berlim estabeleceu uma divisão entre a coleção científica, destinada aos cientistas, e a coleção didática, a ser exposta ao público e dirigida aos não especialistas (Gil 1988: 77).

Outra categoria de objetos encontrados em alguns museus de ciências é integrada por objetos técnicos, que participam do cotidiano das pessoas (telefones, computadores, automóveis etc), das paisagens e ambientes, e que estão impregnados de C&T.

Por fim, destacamos os objetos de C&T, termo tomado de empréstimo à professora Marta Lourenço (2000) que, entre outros usos em laboratórios, observatórios e demais espaços da ciência, englobam objetos utilizados para medir grandezas, demonstrar princípios ou fenômenos científicos, observar e ampliar os sentidos (como microscópios e lunetas, que abrem novos mundos para a percepção visual). Em relação a tais objetos, deve ser enfatizado o caráter fundamental de todo o aparato material no qual a ciência é produzida.

Entre os muitos argumentos usados pelos defensores da divulgação científica, destacamos duas: o primeiro é o fato de que a ciência e a tecnologia afetam sensivelmente o cotidiano das pessoas. Vista por tal ótica, a divulgação científica é não só uma necessidade mas, sobretudo, um direito. O segundo é a necessidade de desmistificar a atividade científica. Nesse sentido, tem sido constantemente defendido que se desloque o foco de interesse dos produtos da ciência para a ciência

como processo.Coleções são capazes de colaborar para a percepção do impacto da ciência e da tecnologia no nosso cotidiano, facilitar a compreensão da ciência como processo e da prática científica como trabalho, além da já mencionada propriedade de conferir visibilidade a realidades naturalmente invisíveis.

Museus são pouco associados à divulgação científica e, quando mencionados, enfatiza-se freqüentemente a comparação com os centros de ciência, que seriam mais eficientes exatamente no que diferem dos museus clássicos: o fato de não manterem necessariamente coleções e terem características interativas. Com isso, perde-se o que as duas organizações têm em comum e se reduz a discussão a aspectos negativos de ambas: museus são espaços de contemplação passiva e silenciosa, onde não ocorre interação. Nos centros de ciência, por seu lado, afirma-se que a ciência é apresentada como a-histórica, que seu contexto é suprimido e que só se tem acesso aos paradigmas vigentes. Embora os centros de ciência fujam ao escopo e objetivos deste texto, devem ser apontados dois equívocos repetidos com alguma insistência na comparação entre estes e os museus clássicos, e que se apresentam como uma oposição simplificada dos dois "modelos": a primeira consiste em afirmar que museus são locais onde não podemos tocar em nada, enquanto os centros de ciência são espaços interativos. Trata-se de uma afirmativa que reduz a idéia de interação à mera manipulação física. A segunda, mas não menos importante, consiste em definir museus como espaços para objetos, em oposição aos centros de ciência que seriam espaços para idéias. Outra redução que consiste em opor objetos e idéias como se objetos não fossem também, entre outras coisas, resultados de idéias.

Referências

ALBAGLI, S. (1996) "Divulgação Científica: informação científica para a cidadania?", Revista Ciência da informação, 25 (3), pp. 396-4046.

BLOOM, Philipp (2003), "*Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*", Rio de Janeiro e São Paulo: Record.

GERMANO, M. G. (2005) "Popularização da Ciência como ação cultural libertadora", 5º Colóquio Internacional Paulo Freire, in http://www.paulofreire.org.br/asp/template.asp?secao=coloquios&sub=5coloquio (acedido em 2 dezembro 2008)

GIL, F. B. (1988) "Museus de ciência: preparação do futuro, memória do passado", Revista da Cultura Científica, 3, pp. 72-89.

JAPIASSU, Hilton (1976), "Interdisciplinaridade e patologia do saber", Rio de Janeiro: Imago.

LOUREIRO, JOSÉ M.M., LOUREIRO, MARIA L.N.M., SILVA, Sabrina D. (2008) "Museus, informação e cultura material: o desafio da interdisciplinaridade", IX ENANCIB - Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, São Paulo: USP.

LOURENÇO, Marta. C. (2000), "Museus de Ciência e Técnica: que objectos?" (Dissertação), Universidade Nova de Lisboa.

PEARCE, Susan (1993), "Museums, objects and collections", Washington: Smthsonian Institution Press.

POMIAN, Krzysztof (1984) "Colecção", in Enciclopedia Einaudi, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 51-86.

WAGENSBERG, J. (2005) "The 'total' museum, a tool for social change", História, Ciências, Saúde, 12 (suplemento), pp. 309-332.

WISE, M. N. (2006), "Making Visible", Isis, 96, pp. 75-82.

Matilde Sánchez
LA SUPERVIVENCIA DEL MUSEO – HACIA UN NUEVO MODELO MUSEAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 216-224

Matilde Sánchez

Master, Arquitectura, arte y espacio efímero: Del espacio público al museo Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, Espana. Especialización Museología, Universidad Central de Venezuela. Facultad de Arquitectura y Urbanismo (Tesis en elaboración). Experiencia Gerencial Asesoría en el montaje y puesta en funcionamiento del Museo Mateo Manaure adscrito a la Fundación Complejo Cultural de Maturín Gerente Técnico de algunos museos venezolanos: Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber – Gerente de Desarrollo de Exposiciones, 2003–2004; Museo de Bellas Artes – Gerente Técnico (Museografía, Registro y Arquitectura), 1996 –2002; Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu – Gerente Técnico, 1995; Museo Alejandro Otero – Gerente de Diseño y Producción, 1992 –1995.

LA SUPERVIVENCIA DEL MUSEO – HACIA UN NUEVO MODELO MUSEAL

Matilde Sánchez

Resumen

Históricamente la arquitectura y el urbanismo en su manejo del espacio han mantenido una estrecha relación con las artes tradicionales. La estética por ser una característica propia de la arquitectura ha creado un circuito cerrado donde los vínculos dados entre l manejo del espacio y el objeto, entendiendo este ultimo como manifestación o expresión artística, ha sido reflejo de su propia evolución. De este modo logramos percibir huellas en el espacio y en el escenario publico de diversos acontecimientos entre los que observamos la presencia cada vez mayor de las mas plurales manifestaciones artísticas " al margen de las estructuras".

¿Qué debemos entender de estas particularidades manifestadas en el espacio publico? ¿La simbiosis artista –museo ha cambiado en las ultimas décadas? ¿ Qué o cuales han sido los signos que nos provocan estas observaciones?

Palabras Clave: Artista y Publico, Arte del lugar, Museo de Arte Contemporáneo, Museos de Arte en Venezuela, Arte Contemporáneo, Estrategias Museales, Arte Contextual, Arte y Arquitectura

Abstract

We have seen now the museum of contemporary art in generic forms manifest problems with the submission of artistic practices, by maintaining conventional museological strategies unchanged. It presents the artist's work only as a consumer product, participating in a phenomenon consistent with the socio-economic system which is immersed, thus complying with policy goals.

-What are we to understand these features expressed in public space? Does the symbiosis between artist and museum has changed in recent decades? What or who have been signs that give rise to these observations?

Keywords: Artist and Public, the Place Art, Museum of Contemporary Art, Art Museums in Venezuela, Contemporary Art, Museal Strategies, Contextual Art, Art and Architecture

Actualmente existen posiciones donde comienzan a “surgir voces que nos hablan del arte como una etapa que se cierra en el devenir de la humanidad”, la arquitectura y sus relaciones comienzan a ser vistas por algunos teóricos no como el arte que maneja el espacio sino como el arte que maneja el lugar, tanto así que propuestas llamadas postmodernas y tardo modernas la consideran como arte del lugar.

En el siglo XX los vínculos de las manifestaciones artísticas (plástica, música, danza, teatro, etc.) de nuestras culturas occidentales han ido aumentando hasta alcanzar el fenómeno que hoy en día nos interesa, la interpretación de un espacio contemporáneo apropiado. Museos, espacio urbano, espacio virtual para recibir las expresiones artísticas del momento.

Cada día con mayor frecuencia observamos cómo ante las innovaciones del arte, las relaciones entre este y el espacio físico de las instituciones suelen ser cada vez mas engorrosas.Tal y como menciona Kurt Hollander: “No obstante existe todavía una relación incomoda entre algunos artistas y las instituciones de arte convencionales en donde exponen su obra”.

El desajuste existente hoy día entre el museo y el artista, entre los planteamientos y el interés de uno y otro.

Ya en la década de los setenta artistas como Marcel Broodthaers, contemporáneo de fluxus, presenta propuestas con una carga de ironía en relación al museo oficial. Su obra “La sallle blanche” es una obra del museo de Broothaders que debe trasladarse al interior del museo real cada vez que se realice una exposición. Traslada la intimidad de su casa al espacio del museo para denotar lo de decorado que tiene la modernidad.

En Venezuela la situación para el arte contemporáneo ha sido oficialista y conservadora, las instituciones han sido únicos vehículos para canalizar el trabajo del artista, han sido nulos los intentos innovadores , donde las estructuras de poder le corresponda revisar este fenómeno sin temor a considerarlo como un posible desmontaje institucional, una nueva manera de operar. Pareciera que ha faltado critica o una posición mas solida por parte del artista, aquella donde se pueda aspirar a criticar con la intención de demostrar la posibilidad de construir aquello que se critica.

Hemos visto como en la actualidad el museo de arte contemporáneo en forma genérica manifiesta problemas ante las formas de presentación de las practicas artísticas, al mantener las estrategias museales convencionales inalteradas. Presenta el trabajo del artista solo como producto de consumo , participando de un fenómeno coherente con el sistema socio-económico donde se encuentra inmerso, cumpliendo así con finalidades políticas.

El museo en lugar de promoverse como el lugar donde deba propiciarse el

encuentro que permita poner cara a cara las distintas realidades sociales apreciadas, entre otras ópticas estéticas, mantiene, por el contrario e sus discurso, dobles distancias: por un lado entre el artista y el publico cuando se asume como único e indispensable traductor y por otro operando como instrumento político cuando en la necesaria justificación de los presupuestos que en él invierte el Estado, crece la difusión institucional como estrategia de orden político en lugar de diseñar y proyectar la inversión hacia verdaderos beneficios sociales proponiendo y proponiéndose como modelo capaz de generar alternativas.

Asumimos el desacuerdo con la forma como se continúan trabajando las principales estrategias empleadas por el museo para mostrar el trabajo del artista actualmente. Las colecciones. La forma de coleccionar debería ser revisada, en u sentido más apropiado a las características que presentan los trabajos artísticos cuando comienzan a apuntar cada vez mas hacia lo inmaterial. Los formatos se entremezclan, observamos como las técnicas se interrelacionan y pintura, fotografía, movimiento corporal etc. En un solo momento se funden en un solo hacer. Podríamos ejemplificar infinitamente. Clasificaciones como nacional, latinoamericano, femenino comienzan a ser modelos superados. Las colecciones deben precisar la situación actual, respondiendo a realidades culturales que resultan evidentes.

El registro y la conservación: Muchas veces se oponen naturalmente ambas, ¿ Como registrar el gesto, el instante de la acción, como documentarlo? La tecnología convertirá esta experiencia de un instante en objeto museable. ¿Como ingresar un gesto en el sistema y otorgarle valor de mercado? ¿ Cuál es el valor de una obra inmaterial? Qué o cuales aspectos jurídicos complejos como derechos de autor surgen adaptándose a estas nuevas obras distintas a las tradicionales?

Exposición: Este aspecto es primordial, el resultado del trabajo artístico materializado. Los medios expresivos utilizados han cambiado y propiciado el surgimiento de nuevos códigos tanto para la producción como para la recepción, por tanto si al exponer hoy en día en el museo no es el único vehículo para comunicar el trabajo, el museo ha de estar atento a estos cambios y debería crear lazos para vincularse de manera innovadora con y a estos nuevos formatos aplicando estrategias de lugar mas flexibles.

Difusión: el museo utiliza los medios de comunicación como estrategias para el afianzamiento de su imagen institucional, sin abrir de manera mas amplia estos canales al trabajo del artista. Al utilizar el medio sólo como canal de difusión, esta inhibiendo la posible apropiación por parte del artista de ampliar el mensaje.

Los principales síntomas que evidencian el surgimientos de tensiones y distanciamientos entre artista y estructura museal como signo de poder son:
1. Participación: La necesidad de estar presente en el espacio publico, entendiendo este como el escenario donde se producen los acontecimientos políticos, como formula para una eficaz participación en el escenario social, la disolución del trabajo artístico e el escenario publico.
2. Relación: el planteamiento de nuevos formatos que procuren una relación mas directa con los distintos públicos, como vía de escape ante la estandarización del arte contemporáneo como producto.
3. Innovación: la incipiente aparición de practicas artísticas que establecen una diferencia con el tradicional objeto artístico, lo cual obliga a formular un tratamiento distinto en las relaciones con las formas convencionales establecidas.
4. Resistencia: la aparición de una estética que permita la creación de " líneas de fuga", que refuerzan en la capacidad creadora, la función del arte como proyecto que surte un efecto en el escenario social a través de dichas prácticas, sin pretender ser el extremo de convertirse en " la superambulancia de los problemas políticos" como le llama Catherine David.
El museo de arte contemporáneo entonces debe procurar una readaptación de sus estrategias, es decir abrir las estructuras existentes. El aporte debe atender varias líneas:
1. Constituirse en un verdadero canal "poroso" entre artista y publico.
2. Interrelacionarse en los distintos ámbitos de la comunicación en la sociedad, integrándose a otros formatos, no solo utilizarlos traerlos a su interior sino salir al encuentro, utilizar los verdaderos medios donde la comunicación resulte eficiente en la medida de su cobertura y su radio de acción en la sociedad como canales emisores del trabajo artístico.
Apostamos a la idea de abrir el museo a espacios socio-culturales distintos y en esa medida pensamos pueda transformarse desde a adentro, disolviéndose con el trabajo artístico, en el escenario social casi hasta hacerse invisible, "poroso". Creemos que en esa medida el resultado entre el trabajo del artista y el publico será más productivo, cumpliéndose a cabalidad una de las funciones principales del arte dentro del acontecer social. El museo debería convertirse en u verdadero vocero del artista y no en mediador. Esto seguramente podría conducir a beneficiosos fricciones con el aparato Estatal, lo cual representaría ventajas en la medida en que naturalmente surjan estas transformaciones y se creen modelos alternativos de menor ruido, pero igualmente efectivos, que reformulen las relaciones del arte con las sociedad y que finalmente cumpla con el papel de espacio entendido como lugar de confrontación del suceso artístico.

Album Fotográfico

Foto1.
Nela Ochoa
I could be you could me, 2005-2006
(Yo podría ser tú podrías ser yo)
Postal Invitación de la muestra
Video y performance en Miami
y Suiza. Foto: Liliana González.
Cortesía: Nela Ochoa

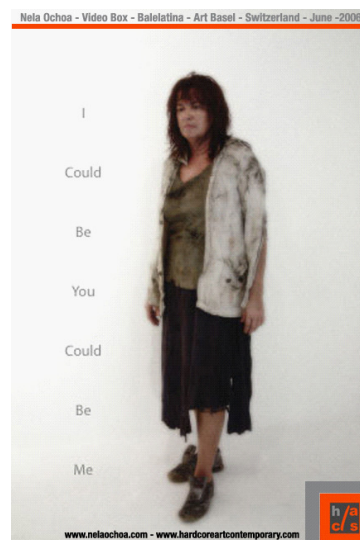



Foto 2
Mailén García
Proyecto Crónicas,1997
Museo de Bellas Artes, Caracas
(vista externa)
Fotografía: Daniel Skoczdopole
Cortesía: Carmén Hernández

Foto3
Mailén García
Proyecto Crónicas, 1997
Fotografía: Daniel Skoczdopole
Cortesía: Carmén Hernández

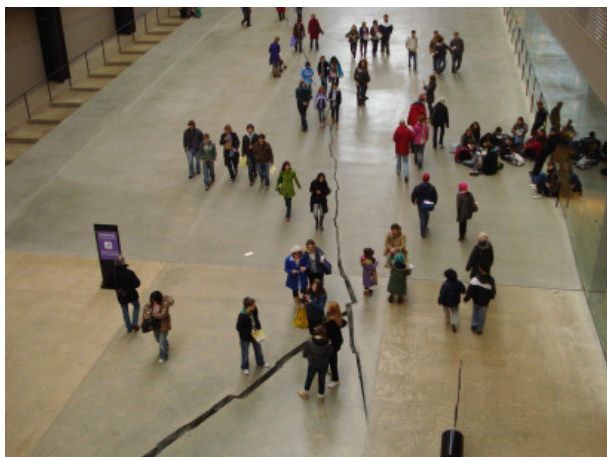



Foto 4
Vista de la obra Grieta de Doris Salcedo
Tate Gallery, 2008
Foto Cortesía: Maiyanu García

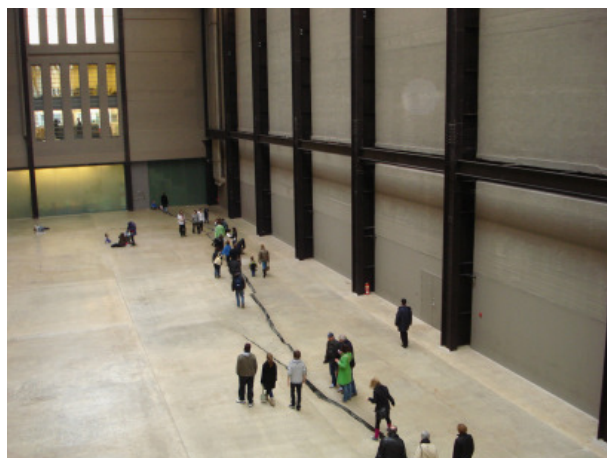



Foto 5
Vista de la obra Grieta de Doris Salcedo
Tate Gallery, 2008
Foto Cortesía: Maiyanu García

Foto 6
Fachada del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 2009.
Foto: Matilde Sánchez.

Bibliografía

Ardenne, Paul (2006), *Un arte contextual*, CENDEAC

Hernández, Carmen (2006), *Desde el cuerpo: Alegorías de lo femenino*, Monte Ávila Editores Latinoamericana

Foucalt, Michel (1993), *Las palabras y las cosas*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores , 22º edición.

Ramos, María Elena (1998), *Intervenciones en el espacio*. Dialogos en el MBA, Editorial Arte, Caracas Venezuela

10.00 Francos de recompensa (El Museo de Arte Contemporáneo vivo o muerto), Encuentros ADACE. Editores Manuel Borja-Villel y Yolanda Romero

La década prodigiosa (1991), catálogo Los 80. Panorama de las artes visuales en Venezuela, Galería de Arte Nacional, Caracas.

Nela Ochoa, Genetic Portraits (2009), The Patricia & Phillip frost Art Museum, Florida Internatinal University, 2009.

Nela Ochoa, El cuerpo como altar The body is an altar (2006), Galeria 39, Caracas Venezuela.

Auge, Marc. *Los no lugares espacios del anonimato*.Barcelona, España, Editorial Gedisa

Musac Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. El edificio The Building. Edición Musac y Actar

Arquitectura Radical (2003), Catálogo de la exposición colectiva de Arquitectura radical organizado por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo entre enero-marzo.

Páginas web

http://www.kurthollander.com

http://www.ximenalabra.com

http://nelaochoa.com

http://www.perifericocaracas.com

http://www.tate.org

http://www.curatoriaforense.net

http://www.aleph-arts.org

http://www.plataformadearte.net

http://marianazapataaguilar.blogspot.com

http://puertadelcielo-12testimonios.blogspot.com

Pedro Carvalho de Almeida
MARCAS COMERCIAIS, IDENTIDADE E MEMÓRIA: A REVALORIZAÇÃO DE PATRIMÓNIO VISUAL DO PERÍODO DO ESTADO NOVO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 225-235

Pedro Carvalho de Almeida

Licenciado em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Mestre em Design, Materiais e Gestão de Produto pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Presentemente, Aluno de doutoramento no Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London. Como designer gráfico especializou-se no desenvolvimento de programas de identidade visual, colaborou ainda em projectos do Centro Português de Design ligados ao estudo do design em Portugal e formação em Gestão do Design. Docente no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro desde 2001.

MARCAS COMERCIAIS, IDENTIDADE E MEMÓRIA: A REVALORIZAÇÃO DE PATRIMÓNIO VISUAL DO PERÍODO DO ESTADO NOVO

Pedro Carvalho de Almeida

Resumo

O presente trabalho é parte de um projecto de doutoramento presentemente em curso. Nele é proposto a articulação entre influências do design e da história, como meio para a construção de mecanismos de recuperação e de preservação da memória, atendendo a manifestações culturais específicas, tais como identidades visuais locais. Numa perspectiva do design, este projecto relaciona-se com uma leitura do imaginário de marcas e produtos Portugueses do período do Estado Novo (1926-1974) que se converteram em ícones culturais, objectivando compreender a relevância que uma intervenção do design sobre esta herança cultural pode representar no contexto actual. Através da construção de narrativas visuais suportadas por evidências e factos históricos, o projecto visa contribuir para uma prática de design informada. Ainda que de forma breve, o principal estudo de caso apresentado neste artigo diz respeito ao processo de reconstituição histórica da marca e produtos Sanjo, através de uma abordagem curatorial e exposição onde é explorado o conceito de "Imaginários Portáteis".

Palavras-chave: Estado Novo, Marcas Comerciais, Sanjo, Exposição, Imaginários Portáteis

Pedro Carvalho de Almeida
MARCAS COMERCIAIS, IDENTIDADE E MEMÓRIA: A REVALORIZAÇÃO DE PATRIMÓNIO VISUAL DO PERÍODO DO ESTADO NOVO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 225-235

Abstract

The present work is part of a larger research project that is currently being undertaken. There it is proposed the articulation of historical and design influence as a means to the retrieval and preservation of memory, concerning the cultural specific such as local visual identities. From a design perspective the project relates to a reading of Portuguese trademarks' imagery from the "Estado Novo" period (1926-1974) which have become cultural icons. The research process addresses the relevance of such imagery to the present design context. Through the construction of narratives supported by the retrieval of historical information, the project aims at a contribution to better inform design practice. The main case study that is briefly introduced in this paper relates to the retrieval and reconstitution of the iconic "Sanjo" sports shoes and their related imagery throughout a curatorial approach and exhibition, exploring the concept of "Portable Imageries".

Keywords: Estado Novo, Trademarks Sanjo, Exhibition, "Portable Imageries"

1 – Uma intervenção de design

O presente trabalho integra-se num projecto de investigação em design de âmbito mais alargado, que propõe a articulação entre as influências da história e do design como meio para a preservação da memória e de identidades locais, incidindo sobre o universo das marcas Portuguesas que emergiram durante o período do Estado Novo, e em particular a Sanjo, uma marca ícone do calçado Português.
Numa perspectiva do design, é proposta a reconstituição histórica da Sanjo através de narrativas visuais, construídas a partir das fontes primárias obtidas no âmbito desta investigação. O processo incluiu o registo de entrevistas, fotografias e objectos dispersos que agora conformam um arquivo e colecção únicos.
O design é considerado aqui enquanto disciplina de carácter práctico e processo de investigação, que recorre aos visual methods das ciências sociais (Pink, 2001; Rose, 2007) e aos participatory design methods (Gaver et. al, 1999; Loi, 2006) como metodologias ligadas à investigação etnográfica para a identificação, recolha e análise de informação, depoimentos, histórias de vida.
Um dos objectivos do projecto, sobre o qual esta parte do trabalho se debruça, visa precisamente o desenvolvimento de processos e ferramentas de investigação em design que contribuam para promover o envolvimento de comunidades locais em processos de preservação da memória. A aplicação destes processos diz respeito a contextos onde património cultural e memória tendem a não ser preservados ou mesmo a desaparecer rapidamente.

2 – Investigação, design e "Imaginários Portáteis"

Considerando a escassez de informação relativa ao calçado Sanjo que a investigação de campo iniciada em 2002 poderá testemunhar (P.C. Almeida, 2006, 2009), sugere-se que a participação da comunidade de S. João da Madeira no presente projecto – região onde a Sanjo teve a sua origem – poderá contribuir para o rigor e enriquecimento do processo de recolha de informação através de diferentes contributos (e.g. registo de entrevistas, depoimentos, imagens, documentos, objectos, artefactos).
Paralelamente, considera-se que a realização de uma exposição no Museu da Chapelaria em S. João da Madeira – sito onde era a antiga Empresa Industrial de Chapelaria, Lda (EIC) e fábrica da Sanjo – constitui uma oportunidade para dar a conhecer localmente o projecto de investigação e os resultados até aqui alcançados. Simultaneamente, pretende-se abrir a possibilidade de envolver a própria comunidade local no processo de reconstituição histórica da Sanjo. Este

processo inclui o desenvolvimento, implementação e teste de metodologias de investigação participativas no projecto de curadoria da exposição (e.g. História Oral, Antropologia Visual, Life Stories, Cultural Probes).
A exploração dos resultados da investigação sob a forma de uma exposição, constitui em si uma abordagem metodológica. Aos conteúdos expositivos que se pretendem explorar estarão associados os Imaginários Portáteis – uma intervenção de design próxima da arte postal, para a construção de narrativas visuais e contentores de memórias. Estes visam a criação de experiências junto de diferentes públicos. A implementação e teste dos Imaginários Portáteis funcionará como ferramenta auxiliar de investigação, através da interacção do público com um conjunto de artefactos presentes na exposição. O objectivo é estimular sensorialmente memórias no seio da audiência, no sentido da sua participação na construção de uma narrativa maior.
A ideia de explorar o carácter físico e a transportabilidade da arte postal como veículo de comunicação, ganha especial importância ao considerarmos a passagem de informação física para o formato digital e vice-versa. Este tipo de abordagem foi testado em projectos anteriores, designadamente no âmbito da formação em design na Universidade de Aveiro (disciplina de Design Estratégico, 2005-2007), tendo originado, entre outros resultados, a construção de artefactos de comunicação portáteis – postais sensoriais de carácter tridimensional – que têm funcionado como contentores de memória e meio para a partilha de elementos da cultura Portuguesa em diferentes contextos. A construção destes suportes de comunicação inclui, por exemplo, a exploração da imagem em narrativas visuais, de texturas, som e cheiro, tendo já sido exibidos em Portugal (Fórum 3E, Universidade de Aveiro, 2005), na Austrália (School of Architecture and Design, Royal Melbourne Institute of Technology, 2005) e em Inglaterra (Explorations: Advancing Research at Central Saint Martins, The Innovation Centre, University of the Arts London, 2008).

3 – Para uma reconstituição do Imaginário Sanjo

Sanjo: ícone do calçado português

Tendo uma expressão inicial preponderantemente associada à prática desportiva, a Sanjo converteu-se num ícone do calçado Português na medida em que a sua utilização é trans-geracional e se verificou em contextos que vão muito para lá do desporto. O facto do conceito sapatilha de ter introduzido em Portugal em larga medida por intermédio da Sanjo – um produto macio e confortável com características muito distintas do calçado que se usava na década de 1940 em termos de materiais, desenho e propósito de uso – contribuiu entre outras razões

para o fenómeno de popularidade em que se converteu. As Sanjo encontram-se hoje associadas ao futebol de salão e aos desportos de pavilhão (basquetebol, andebol, voleibol), às ruas, à escola, ao lazer, à música e ao trabalho. Registos fotográficos, uma monografia (Neto & Silva, 1999) e depoimentos em entrevistas provam os diferentes contextos onde estas foram usadas.

A Sanjo no contexto do Estado Novo

Embora não tenham sido identificadas influências directas e visíveis do Estado Novo nos produtos e imaginário da Sanjo, algumas das características e políticas económicas do regime tiveram influência na conduta da empresa, entre outros, a Lei do Condicionamento Industrial (Rosas, 1994). Contudo, algumas das influências do regime são explicitamente visíveis em representações gráficas de marcas comercias da mesma época e da mesma região, como é exemplo uma embalagem de lápis Viarco representativa da Mocidade Portuguesa.
Empresa Industrial de Chapelaria: "Servir Portugal da cabeça aos pés"
As áreas de negócio da Empresa Industrial de Chapelaria para lá da produção de chapéus, em especial a produção de calçado em lona e borracha vulcanizados em autoclave, constitui matéria de investigação ainda por explorar (Almeida, 2006). A vertente do calçado da EIC para a qual este projecto visa contribuir, corresponde a uma parte da história de um ícone cultural à qual muito pouco estudo foi ainda dedicado. A informação relativa ao imaginário da marca Sanjo obtida na âmbito deste projecto, que se apresenta por ora superficialmente, constitui matéria única para análise. (Fig. 1)

Fig. 1 – Postal da Empresa Industrial de Chapelaria. Impresso pela Empresa Gráfica Feirense. Neste exemplo são visíveis as influências de representação geo-etnográfica, caraterística na comunicação de empresas e produtos portugueses durante o período do Estado Novo. Cortesia de Daniel Regalado Neto.

Um fenónemo de popularidade

Em termos de produto, as semelhanças do desenho original do principal modelo da Sanjo com o modelo de ténis da marca francesa Spring Court que ainda hoje se mantém inalterado, criado em 1936 por Georges Grimmeisen (Spring Court, 2009), poderá ter contribuído decisivamente para a evolução e sucesso da Sanjo em Portugal. A amostra recolhida para análise da evolução cronológica dos produtos Sanjo incorpora o primeiro modelo que se conhece, este remete para a existência da Sanjo em finais dos anos 1940 (Neto & Silva, 1999), até aos modelos associados ao declínio da marca que se verifica a partir da década de 1990. Esta análise considera ainda o fenómeno de popularidade em que o produto se converteu durante as décadas de 1960 e 1970 (Fig. 2), as sucessivas tentativas menos bem sucedidas de ampliação da gama e de transformação da imagem, que ocorreram nas décadas de 1980 e 1990. Nesta análise foi também incluída a fase de renascimento da Sanjo no mercado nacional, iniciada em 1997 pela empresa Fersado, depois desta ter adquirido os direitos da marca em hasta pública.

Fig. 2 – Um dos modelos mais populares da marca Sanjo. Fotografia de Pedro Carvalho de Almeida, 2004.

Longevidade e declínio da marca

Ao nível dos registos gráficos da marca, vulgo logótipo, verifica-se a passagem de um longo período de estabilidade na aplicação do desenho original, para a situação de grande instabilidade que também caracterizou o encerramento da EIC em 1996. A versão original do registo gráfico da Sanjo perdurou enquanto registo único desde a década de 1940 até finais da década de 1980. A partir da década de 1990, a instabilidade da marca é demonstrada pela existência de várias versões do desenho, muito distintas umas das outras aplicadas no mesmo produto. A constatação deste facto em vários modelos de diferentes gamas permite questionar a identidade e a consistência da marca nesta fase. Em 2008, mais de umadécada depois da marca ter sido adquirida pela Fersado, verifica-se a tentativa de recuperação do desenho original. Contudo, esta tentativa não pode ser considerada como bem sucedida devido à distorção do desenho. A ausência de uma matriz original com qualidade gráfica suficiente para permitir a sua replicação com rigor, conduziu a uma interpretação bastante deficiente quando comparada com o original, resgatado em 2004 no âmbito de investigação de campo (Almeida, 2006). A ausência de informação histórica rigorosa tem igualmente contribuído para uma comunicação distorcida da marca. Em 2008, a embalagem de alguns produtos Sanjo incluía a frase “Since 1960”.

Fig. 3 – O quadro de evolução do registo gráfico da marca Sanjo sugere um regresso à versão original. Recolha dos registos originais e reconstituição gráfica de Pedro Carvalho de Almeida, 2008.

Das sapatarias de luxo às feiras populares

Sem excluír o contexto de monopólio que beneficiou a Sanjo durante o período do Estado Novo, a identificação de lojas e o contacto com antigos comerciantes ligados à representação e comercialização das sapatilhas Sanjo – através de entrevistas, registos fotográficos e documentação avulsa tanto relativos à fase da E.I.C. como posteriormente – tem permitido uma melhor caracterização do contexto comercial e evolução histórica da Sanjo.

A questão da preservação da memória

A relevância que a Sanjo ainda hoje representa para a comunidade de S. João da Madeira é demonstrada pela importância e impacto social que a EIC teve na região, pelo orgulho que os Sanjoanenses ainda manifestam pelo facto da Sanjo ter sido uma marca concebida e produzida localmente, e desta ser ainda representativa de um produto com larga expressão a nível nacional durante várias décadas. Além da comunidade local, reacções semelhantes relativas à Sanjo foram registadas em diversos pontos do país (Fig. 4). Em contraste, por razões adversas de saúde ou de transformação social que afectaram algumas das pessoas contactadas durante o processo de investigação no terreno, verificou-se nalguns casos a perda de informação relevante, talvez para sempre, incluindo um raro catálogo, exemplos de produto e documentação original timbrada.

Fig. 4 – Sr. Álvaro Santos Chaves, "Casa Bambi", Coimbra. Fotografia de Pedro Carvalho de Almeida, Julho 2008.

4 – Abordagem do design em aproximação à curadoria

Os conteúdos expositivos a explorar compreendem diferentes fontes e tipos de registo. Entre outros, estes registos incluem entrevistas realizadas a antigos comerciantes e a ex-administradores da EIC, documentação original, fotografias, evolução do registo gráfico da marca, uma colecção de aproximadamente 100 pares

de sapatilhas Sanjo e as respectivas embalagens, que incluem modelos que vão desde o final da década de 1940 a 2008.
A análise e a exploração gráfica destes registos permitem considerar várias possibilidades para a construção de narrativas visual e escrita, relacionando um conjunto de temas que se complementam entre si e que podem ser combinados de diferentes formas (Quadro 1). Estes registos incluem:
• Influências do contexto social, político, económico e cultural do Estado Novo através do imaginário de marcas comerciais portuguesas da época;
• Cronologia da EIC, dos produtos e marca Sanjo
• Evolução do produto, incluindo as principais morfologias e tipologias, processos produtivos, materiais e desenvolvimento de produto;
• Evolução da marca através da análise das diferentes versões em embalagens e escassa comunicação publicitária;
• Os diferentes contextos de utilização do produto que conduziram a marca ao fenómeno de popularidade em que se converteu em Portugal;
• Depoimentos sobre a comercialização e uso das sapatilhas Sanjo;
• Estímulo à participação de pessoas, agentes e instituições de S. João da Madeira no processo de investigação;

5 – Conlusões e desenvolvimentos futuros

Considerando a relevância que a Sanjo representa para o contexto local, para a região e mesmo para o país, a par da informação que foi possível entretanto recolher, verifica-se que há ainda um longo caminho a percorrer no sentido de uma reconstituição histórica rigorosa para a compreensão do fenónemo em toda a sua dimensão. Esta dificuldade verifica-se também em relação a outras marcas Portuguesas do mesmo período que carecem de estudos aprofundados. Trata-se por isso de um território vasto e rico para o qual o design pode contribuir, nas vertentes do ensino, da investigação e da prática projectual. A abordagem desenvolvida no âmbito deste trabalho, incluindo a implementação e teste dos Imaginários Portáteis no contexto expositivo da Sanjo, ainda que de forma exploratória pode vir a confirmar-se como ferramenta do design que potencia o desenvolvimento de processos de preservação de património cultural e da memória colectiva.
Esta abordagem tem facilitado o desenvolvimento de processos de investigação etnográfica orientados pelo design e contribuído para a partilha de uma parte da cultura Portuguesa junto de diferentes públicos. Em termos de desenvolvimentos futuros, espera-se que esta abordagem possa contribuir para o estímulo e a auto-estima de comunidades locais, e ferramenta aplicável ao estudo de outras identidades culturais específicas.

Pedro Carvalho de Almeida
MARCAS COMERCIAIS, IDENTIDADE E MEMÓRIA: A REVALORIZAÇÃO DE PATRIMÓNIO VISUAL DO PERÍODO DO ESTADO NOVO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 225-235

Referências

ALMEIDA, P.C. (2006), *Identidade e Marca – Recursos Estratégicos para a Competitividade das Organizações da Indústria Portuguesa do Calçado*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro

ALMEIDA, P.C. (2009), "Portuguese Design Heritage and Product Innovation: The Re-evaluation of Trademarks from The "Estado Novo" Period". In: *8th European Academy Of Design Conference Proceedings,* 1-3 April 2009, The Robert Gordon University, Aberdeen, Scotland

GAVER, B., DUNNE, T., PACENTI, E. (1999), "Design: Cultural Probes", *Interactions*, v.6 n.1, p.21-29, Jan./Feb. 1999

LOI, D. (2006), "Reflective Probes, Primitive Probes and Playful Triggers". In: *EPIC 2006 Proceedings*.

NETO, D., & Silva, P. (1999), *Associação Desportiva Sanjoanense: 75 anos de História (1924-1999)*, Laborpress: S. João da Madeira

PINK, S. (2001), *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation*. London: Sage.

ROSAS, F. (1994), "Estado Novo e desenvolvimento económico (anos 30 e 40): uma industrialização sem reforma agrária". In: *AnáliseSocial*, vol.XXIX (128), 1994 (4.°), 871-887

ROSE, G. (2007), *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, 2nd edition. London: Sage

SPRING COURT (2009), "History", in: http://www.springcourt.com/springcourt/index.html. (acedido em 9 Setembro 2009)

TUFTE, E.R. (1997), *Visual Explanations*. Cheshire, Connecticut: Graphics Press

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro

Regina Cohen: *Arquiteta, DSc. Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS/IP/UFRJ), Pesquisadora Associada no Departamento de Tecnologia da Construção, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro (DTC/FAU/UFRJ) e Coordenadora do Núcleo Pro-acesso (PROARQ/FAU/UFRJ).* ***Cristiane Rose Duarte:*** *Arquiteta, DSc. Territorial Planning (Sorbonne - Université de Paris-I), ProfessoraTitular na FAU/UFRJ e Coordenadora do Núcleo Pro-cesso/PROARQ/FAU/UFRJ.* ***Alice Brasileiro:*** *Arquiteta, DSc. em Arquitetura (PROARQ/FAU/UFRJ), Professora na FAU/UFRJ e Pesquisadora do Núcleo Pró-acesso/PROARQ/FAU/UFRJ*

O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro

Resumo

O presente estudo relata resultados de uma investigação sobre acessibilidade em museus (Cohen, 2008), e está inserido nas atividades de pesquisa desenvolvidas no Núcleo de Pesquisa, Ensino e Projeto em Acessibilidade e Desenho Universal (Núcleo Pró-Acesso / PROARQ).

Nosso principal objetivo consiste em avaliar as condições de acessibilidade de pessoas com deficiência (PCDs) aos museus tombados pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) localizados no Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Também estão sendo aprofundados, em nossa fundamentação, os conceitos e a perspectiva das ambiências museais sensíveis, da sensorialidade, dos percursos e da percepção.

Pesquisar a ambiência vivenciada pela pessoa com deficiência no museu e seu percurso para chegar até ele, nos leva à reflexão sobre a experiência do usuário. A diversidade de situações encontradas tem fornecido um conjunto de sensações e de percepções que fazem com que o ambiente museológico seja dotado deste poder de mobilização capaz de gerar medos e inseguranças, mas também emoções e afetos pelo lugar.

Nossos caminhos metodológicos de levantamento dos museus consistem de: entrevistas de cunho etnográfico com os visitantes com e sem deficiência, visitas guiadas, croquis, fotos, filmagens e mapeamento do percurso. Como uma das metas traçadas, estamos traduzindo as descrições do percurso, das sensações e da experiência museal vivida na imagem idealizada na memória, na maneira como os usuários gostariam de percorrer os espaços, se apropriarem deles e com eles se identificarem.

Este artigo apresentará alguns dos resultados já encontrados na pesquisa em andamento, esperando traçar no futuro um amplo programa de estratégias capazes de proporcionar a inclusão de pessoas com deficiência nas ambiências museais, resgatando sua identidade nestes lugares.

Palavras-chave: Ambiências Museais, Deficiência, Percursos, Sensorialidade e Percepção

Abstract

This essay outlines some results obtained from a survey on accessibility in museums (Cohen, 2008) and links to several activities developed by the Research, Teaching and Design thinking group named 'Nucleo Pro-acesso/ PROARQ'

Our goal is to assess the conditions of access to museums for disabled people (PMDs); we have chosen to work with heritage buildings, according to the list produced by the National Historic and Artistic Patrimonial Institute (IPHAN) in Rio de Janeiro, Brazil. As well as analyzing this aspect, we are also working on the development of concepts and design perspectives for museal sensitive atmospheres (related to senses, perception and mobility).

The atmospheres experienced by PMDs and the routes followed by them so as to reach the arts scene is a matter for us – and leads to a different kind of reflection. The diversity of situations in which those people are faced with has brought us to a conjoint of sensations and perceptions that makes museal atmospheres an efficient mobilizer for both extreme situations of fear and pleasure.

Our methodological steps in this survey consist of: interviewing visitors with or without some kind of deficiency, following an ethnographic model; providing guided routes; producing roughs and sketches of the place; photographing; shooting; and scanning the route. As for one of our goals, we are producing a descriptive text for the sensitive routes, including sensations and traces of the memorial experience gained with the museal route as well as including the reports made by interviewed people on how they would like the path to be.

At last, as already said, this paper shows some results found with the developing survey and aims at tracing a future panorama of capable strategies for easing the inclusion of people with deficiency in museal atmospheres and enhancing their identity with the cultural world.

Keywords: Museal Atmospheres, Deficiency, Routes, Sensuousness and Perception

Introdução

Além de toda a legislação internacional, fortalecida pela Convenção Internacional das Nações Unidas sobre os Direitos da Pessoa com Deficiência de 2009, protegendo e garantindo o acesso das pessoas com deficiência aos diferentes aspectos da vida em comunidade, o Brasil também possui leis bastante avançadas no tocante à acessibilidade e ao desenho universal. Apesar disto, com relação aos bens e museus tombados pelo Patrimônio Histórico Brasileiro, ainda vivemos um processo bastante embrionário para garantir que estas leis sejam cumpridas.

Esta pesquisa conta com o apoio da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Esperamos alargar o debate, estimulando a adaptação dos espaços dos museus brasileiros, de forma a se tornarem acessíveis a todos e, em especial, às pessoas com deficiência.

Ressaltamos a importância da acessibilidade física, informacional e sensível no processo de democratização do acesso à cultura, que significa proporcionar o prazer e a criação de vínculos emocionais positivos no desfrute dos bens culturais e dos lugares dos museus. Muito mais do que a simples eliminação de barreiras físicas encontradas, trata-se de proporcionar uma percepção ambiental que envolve uma intersensorialidade, o movimento do corpo e o afeto no desfrute dos bens culturais e da experiência com os espaços museais.

Com base em nossas investigações podemos dizer que em um museu todos estes sentidos são acionados e as cenas de uma exposição colocam-se à disposição do público visitante através de percursos que se concretizam através da visão, do tato, do olfato, da audição e da mobilidade.

Ciente de sua responsabilidade, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) começou há algum tempo a se preocupar com a questão, buscando caminhos para disponibilizar para todos os usuários, nossas edificações tombadas e de inestimável valor arquitetônico, nossos sítios históricos, naturais ou construídos, e nossa riqueza cultural e artística.

Desta forma, o IPHAN, dentre outras ações, tem empreendido um grande esforço de partir das idéias para as ações, buscando as experiências bem sucedidas e a parceria com grupos de excelência na pesquisa desta temática voltada para o desenho universal. O Núcleo Pró-Acesso da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), por intermédio de suas coordenadoras e autoras deste artigo, tem a honra de ter sido escolhido para o estabelecimento de parâmetros básicos para os museus e instituições culturais (Projeto FAPERJ, Edital de Apoio à Construção da Cidadania da Pessoa com Deficiência) em parceria com o IPHAN.

1 A Questão Conceitual

1.1 Vivendo em um Mundo Sensorial

> Os elementos da comunicação sensorial estão desenhados para facilitar o deslocamento das pessoas com deficiência visual e auditiva, não obstante se tenha comprovado que a colocação em prática da mesma é de grande utilidade para todas as pessoas. O objeto principal desta é complementar a deficiência sensorial mediante a estimulação do resto dos sentidos e está dirigida especialmente a orientar, localizar e alertar, com o ouvido, o tato e o olho.
>
> Enrique Saiz Martin. Acreditación de accessibilidad para obras de Patrimônio Histórico.

Nossos referenciais conceituais e espaciais abandonaram velhas noções de que a percepção ambiental é orientada basicamente em um processo sensível visual e cartesiano, apostando em novas representações táteis, térmicas, olfativas e auditivas na lógica própria de cada uma de nossas sensações no espaço museal.

Para muitas pessoas com deficiência, viver em um mundo sensorial e ter acesso aos museus envolve a utilização dos outros sentidos, além da visão, para enriquecer sua experiência do mundo. Algumas vezes estes sentidos necessitam treinamento especial para funcionar melhor, especialmente se a pessoa perde sua visão numa idade avançada. Para pessoas com surdez/cegueira o toque é a ponte para o conhecimento do mundo.

> Feche seus olhos e veja o que você pode aprender do mundo ao redor usando sua audição e o sentido do cheiro ou do toque.
>
> Helen Keller. Powerhouse Museum – Exposição Living in a Sensory World – 19 de julho de 2009.

Segundo Jean-François Augoyard (2004), esta experiência sensível precisará ser aplicada a cada um dos canais sensoriais para que as qualidades sonoras, aerodinâmicas, olfativas, táteis do espaço não sejam apenas adições à visibilidade da forma criada. "*A marca dos sentidos esquecidos não poderá jamais tornar-se marcante, nem participar com eficácia na produção da forma*" (Augoyard, In THIBAUD; AMPHOUX & CHELKOFF, 2004, p.22).

Nessa perspectiva, o perceber de uma pessoa com deficiência envolve um conjunto sensorial afetado pelo tipo de mobilização perceptiva ao qual ele dá lugar. Esta é uma discussão que ultrapassa qualquer fundamentação acadêmica ou científica quando damos a voz para as próprias pessoas que possuem deficiências sensoriais, como é o caso do depoimento de uma cega australiana:

> Utilizo o toque todos os dias. É uma coisa funcional para mim. Às vezes é uma coisa amável tocar coisas que parecem agradáveis, mas freqüentemente é como eu navego no mundo. O cheiro é a mesma coisa e absoluto, áudio também é fundamental. Nós devemos possuir algum sentido humano inato de desejar conhecer o máximo que podemos acerca do mundo ao nosso redor tanto quanto se faltar uma de suas maneiras de fazer isto, você utiliza tudo o que você pode.
>
> Catherine Mahony, 2008 – Powerhouse Museum – Exposição Living in a Sensory World – 19 de julho de 2009.

Mesmo fugindo de teorizações, não podemos deixar de admitir, como Merleau-Ponty (1984), que qualquer percepção sempre está relacionada a um conjunto de percursos do corpo, que serve como instrumento geral da compreensão do mundo. Segundo este autor, a percepção para quem não possui um dos órgãos dos sentidos afeta sua experiência de mundo. "Cada um sabe do mundo a partir de sua visão pessoal, ou de sua experiência, sem a qual os símbolos da ciência nada significariam. Cada aspecto da coisa percebida é um convite a perceber além". (Merleau-Ponty, 1984)

1.2 O Conceito de Ambiência Sensível

> A Ambiência é o fundo do sensível porque ela associa o ser que percebe com o objeto percebido. Uma ambiência nasce do encontro entre as propriedades físicas circundantes, minha corporeidade com sua capacidade de sentir, se mover e uma tonalidade afetiva.
>
> Jean-François Augoyard. La construction des atmosphères quotidiennes : l'ordinaire de la culture. In CULTURE ET RECHERCHE n° 114-115

Estudiosos das características espaciais que influenciam o comportamento das pessoas há muito abandonaram uma abordagem meramente cartesiana que analisava apenas as condicionantes físicas do meio ambiente. Começou então a surgir a busca de um novo conceito e paradigma a ele associado envolvendo o corpo em movimento, suas expressões motoras, seus percursos sensoriais e cinestésicos e sua capacidade de sentir, sendo influenciado por afetos e sensações na busca de identificação e apropriação dos espaços.

O conceito de ambiências expressa estas atmosferas materiais e morais que envolvem as sensações térmicas, lumínicas e sonoras (Pascal Amphoux, 2004). Seus primeiros teóricos buscavam no desenvolvimento de suas pesquisas a interdisciplinaridade e pretendiam mostrar que a arquitetura e a cidade são fundadas sobre interdependências entre forma construída, forma percebida e forma representada.

Inúmeros debates e colóquios têm sido organizados para avançar nesta temática e na criação de metodologias capazes de avaliar os reais componentes que criam este aspecto tão peculiar na percepção de um espaço que transforma-se em lugar, consolidando-se no que passamos a chamar de "ambiência".

Em 2008, entramos na Rede Internacional para a discussão das ambiências, com uma produção já considerável de artigos, teses e projetos de pesquisa que, além das componentes acima mencionadas, podem também ser consideradas como as "*atmosferas culturais e subjetivas que envolvem um determinado lugar e seus ocupantes*" (Duarte, Cohen, Brasileiro et all, 2008). Também em 2008, direcionamos nossos estudos para esta vertente e apresentamos nossa perspectiva de trabalho sobre uma ambiência no Colóquio "Faire une Ambiance" – "Creating an Atmosphere", ocorrido em setembro em Grenoble.

As ambiências podem ser percebidas através de uma luz especial ou um som particular quando nos aproximamos ou chegamos a um determinado lugar. Este, de acordo com as sensações proporcionadas, pode constituir-se na atmosfera calma e apaziguadora ou, ao contrário, em um local confuso e perturbador.

As ambiências propostas por Augoyard procuram dar conta das qualidades sensoriais perceptíveis do meio, como a luz, o som, a matéria tátil e espaços que solicitam a cinestesia e a postura. Vista sob esta ótica, as ambiências museais que trataremos aqui se encaixam no contexto da percepção das pessoas com deficiência com quem estamos trabalhando.

Seguindo esta tendência, o sociólogo francês Jean-Paul Thibaud (2004) trabalha com uma perspectiva pragmática das ambiências urbanas que necessita uma abordagem sensível da cidade. Apoiando-se na fenomenologia da percepção, Thibaud busca o lugar do corpo na maneira de apreender o mundo. "*A noção de ambiência se inscreve nesta perspectiva de 'embodiment' para a qual nossas categorias conceituais não são dissociáveis de nossa atividade sensório-motora*" (Thibaud, 2004, p.146).

Assim, esta noção se aproxima bastante com a de lugar, contida em um grande número de trabalhos contemporâneos em filosofia, arquitetura, geografia humana, funcionando como uma crítica ao espaço abstrato e objetivo. Também para Thibaud (2004), a orientação, percurso e movimentação das pessoas pelos lugares ou ambiências envolvem este seu investimento corporal e um caráter situado da percepção no contexto do tempo e do espaço.

1.3 O Acesso à Cultura: um direito universal

Esta pesquisa tem como um de seus principais objetivos fornecer subsídios para a adaptação dos espaços dos museus brasileiros, de forma a se tornarem acessíveis

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

a todos e, em especial, atender às necessidades das pessoas com deficiência. Isto requer uma orientação dos profissionais de planejamento e projeto responsáveis por estes locais e pelas exposições e obras museográficas cujo acesso deve ser universal e garantido a todos.

A acessibilidade de todos à cultura e aos museus não pode mais ser vista apenas do ponto de vista de seu acesso físico aos ambientes. Ter acesso a um museu e às suas exposições envolve também todos os atos e todas as percepções desejados por um visitante desde o seu ingresso na edificação até sua exploração museal. Falamos aqui do caráter público em toda a sua diversidade, sem esquecermos os pequenos e grandes, míopes e cegos, os que escutam pouco e os surdos, os obesos ou os idosos, as mulheres grávidas ou as pessoas com muletas ou as que se locomovem em cadeira de rodas. Trata-se do conjunto de público que busca encontrar um objeto ou tema para meditar, aprender ou se maravilhar.

Nosso projeto é parte deste processo que visa suprir uma carência de informações, ressaltando a importância da acessibilidade física, informacional e sensível no processo de democratização do acesso de todos à cultura. Pensar nisto significa também dizer que desfrutar prazerosamente dos bens culturais e criar vínculos emocionais positivos com os lugares dos museus significa participar de maneira mais feliz de suas atividades, estabelecendo uma relação de afeto, ao que alguns pesquisadores franceses[1] chamam de “expressão motora de uma afetividade”.

1.4 Patrimônio Tombado e Acessibilidade

Rampa de Acesso ao Victoria and Albert Museum Tombado pelo Patrimônio de Londres

Patrimônio Histórico. A expressão designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias. Constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e savoir-faire dos seres humanos.

Françoise Choay. A Alegoria do Patrimônio.

1 Dentre estes pesquisadores, pode-se mencionar Jean-Paul Thibaud (2001) e Rachel Thomas (2000)

Nosso recorte espacial são as ambiências museais tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) localizadas no Estado do Rio de Janeiro. Como recorte social, trabalhamos com a relação de Pessoas com Deficiência (PCDs) com os museus e seus percursos a estes estabelecimentos de cultura. Indo ainda mais além, estamos também investigando a maneira como as PCDs conseguem chegar aos museus e a relação destes com a cidade onde se localizam. Entendemos, conforme Myrian Sepúlveda dos Santos (2007, *In* Abreu, Chagas e Santos, 2007, p.359) que a construção de uma cidade é feita por seus usuários e possui marcas deixadas ao longo do tempo. Da mesma forma, compartilhamos da idéia de que um museu deve estimular o desenvolvimento de experiências, memórias e passados diversos, resgatando os laços afetivos que se podem estabelecer com a instituição e contribuindo para seu verdadeiro sentido na cidade.

Como parte de nossa metodologia de análise, incorporamos a avaliação do contexto urbano no qual estes museus estão inseridos, pois entendemos que eles não são edifícios isolados e travam um diálogo muito forte contextualizado dinâmica e reciprocamente por esta relação entre PCDs, pelo "museu na cidade" e pela "cidade no museu". Os entornos urbanos destas ambiências estabelecem a dialética na sua relação essencial com os museus e isolá-los ou destacá-los seria o mesmo que mutilá-los (Choay, 2006: 200).

No caso da acessibilidade às ambiências dos museus tombados pelo IPHAN que estamos analisando, algumas delas estão localizadas em cidades históricas, como é o caso de Paraty e Vassouras, que não são apenas palcos de uma vida passada preservada na memória. Segundo José Guilherme Cantor Magnani (2007), a vida ainda pulsa nestes lugares e preservar um patrimônio também significa assumir e selecionar critérios universais que possam ser compartilhados por PCDs no seu usufruto igualitário destes bens culturais.

Entretanto, parece haver uma enorme resistência pela descaracterização que a maioria das adaptações pode causar ao museu e bem tombado. Esta relação entre os usuários com os órgãos preservacionistas é, para Magnani, conflitante, "*seja no que diz respeito aos critérios de escolha, seja com respeito à intervenção do Estado através do mecanismo de tombamento*" (Magnani, 2007, In Abreu, Chagas e Santos, 2007, p.283).

Museu de Arte Contemporânea de Sydney – Prédio Tombado pelo Patrimônio da Austrália.

Acesso ao Museu de Arte Contemporânea de Sydney – Austrália.

1.5 Identidade e Experiência

> Por que as pessoas visitam os museus?
>
> As pessoas vêm para preencher específicas necessidades de identidade: exploradores, facilitadores, procuradores de experiência, por hobby profissional, procuradores de conforto.
>
> Palestra sobre Identidade e Experiência na II Conferência Inclusive Museum em Brisbane – julho de 2009.

Quando visitam um museu, muitas vezes as pessoas são motivadas por uma curiosidade pessoal: "*eu venho aqui primeiramente porque isto me interessa e eu gosto*." Algumas estão à procura de experiência, movidas pelo desejo de ver e experienciar o lugar: "*eu venho aqui porque existe uma atração ou coisa a fazer nesta comunidade, por causa de sua reputação*." Em outras situações elas visitam os museus apenas por uma necessidade de contemplação ou recarga de energia quando aquele lugar museal lhe ajuda a sentir revigorado ou focado pelo prazer da apreciação.

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

Pensamos, portanto, que para atrair os visitantes com deficiência ou qualquer outra pessoa, é necessário estratégias que lhes proporcionem as suas identidades, assegurando que suas experiências no entorno, no acesso e no interior do museu verdadeiramente preencham suas necessidades e expectativas.

> Eu ficava fascinado pelo que via nas imensas vitrines: objetos de culturas desaparecidas ou em via de desaparição. Aquilo me tocava muito. Estas visitas foram determinantes para mim e para o meu trabalho artístico.
>
> Christian Boltanski.

Para Boltanski, um dos maiores artistas franceses contemporâneos, os museus participam da construção de uma identidade plural e retraçam os episódios de uma existência aleatória na qual cada um pode se reconhecer. A ausência, o tempo que passa, o desaparecimento e a morte constituem seus temas prediletos. Os museus para ele são guardiães da memória e pertencem a todo mundo.

2 O Percurso de Pessoas com Deficiência nos Museus do IPHAN e do IBRAM no Estado do Rio de Janeiro – Metodologia

> Os percursos – Para certos pesquisadores, o percurso representa o movimento do corpo, o deslocamento no espaço. Para outros, ele é descrito como uma interação concepção / visita, o percurso sendo levado em conta em função do contexto. Por exemplo, considera-se a visita como um deslocamento entre o 'bom corpo visitante' (aquele imaginado pelos que concebem), e o "corpo de apropriação" do visitante. O percurso representa "exposição em tempo real". Visitar implica uma sucessão de atos: 'andar, fixar seu olhar, ver, ler, afastar-se, comparar, lembrar-se, discutir, etc'. Com o percurso, o simples fato de se deslocar começa a possuir sentido.
>
> MARIANI-ROUSSET, Sophie. La méthode des parcours dans les lieux d'exposition.

A reunião dos trabalhos sobre "métodos de pesquisa dos espaços urbanos" feita por Grosjean e Thibaud (2001) mostra uma evolução na maneira como a cidade tem sido analisada metodologicamente. Estes estudos influenciaram a escolha de nossa metodologia, incorporando alguns conceitos desenvolvidos no "método dos percursos comentados" desenvolvidos por Jean-Paul Thibaud (2001). Tornou-se ainda mais evidente a necessidade de entendimento dos museus como intimamente ligados aos ambientes subjetivos e especialmente caracterizados como espaços psicológicos que abrangem aspectos sensoriais, cinestésicos e as sensações que estão presentes nos deslocamentos.

A nova postura de dar credibilidade aos agentes que utilizam os ambientes museais foi escolhida como instrumento de pesquisa por ressaltar o valor da experiência

e da ação. Seguimos a perspectiva de acompanhamento de certos itinerários ou percursos, onde a relação entre corpo e ambiente tornou-se mais forte. A interdisciplinaridade ajudou a definir um caminho de investigação que incorpora: percursos pelo museu, entrevistas de cunho etnográfico com as pessoas com deficiência e com gestores, mapeamento de percursos, visitas guiadas e filmagens. Uma opção por alguns procedimentos da pesquisa etnográfica foi influenciada pelo antropólogo François Laplantine (2007), para quem os erros cometidos no campo constituem informações para o pesquisador, como aconteceu no nosso caso. Houve, assim, muitos encontros decorrentes dos imprevistos e eventos que não esperávamos, que, de certa forma, nos auxiliaram a não cair no erro de entrevistas clássicas que não dariam conta de responder aos nossos anseios de saber o concreto da experiência e das emoções vividas no ato de percorrer e explorar os museus visitados. Buscou-se a compreensão da realidade encontrada a partir de uma percepção em movimento e de uma metodologia de pesquisa que trabalha com contextos, situações, perspectivas, culturas e estratégias. O método não utilizou apenas o discurso do movimento das pessoas pesquisadas, mas procurou "perceber em contexto". A proposta do trabalho de Thibaud é compreender as características sensíveis de um lugar (1997), configurando a percepção de uma pessoa que caminha, seus sentimentos e afetividades e levando também em consideração o "inevitável colocar em movimento da percepção".

2.1 Filmando percursos e experiências

> ... a maior parte da etnografia é encontrada em livros e artigos, em vez de filmes, discos, exposições de museus, etc. Mesmo neles há, certamente, fotografias, desenhos, digramas, tabelas e assim por diante. Tem feito falta à antropologia uma autoconsciência sobre modos de representação (para não falar de experimentos com elas).
>
> Clifford Geertz apud José Reginaldo Santos Gonçalves. Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios.

Para compreender o caráter de uma ambiência museal do ponto de vista perceptivo das PCDs, entendemos que o museu é vivido através da percepção visual e da percepção 'háptica' (percepção ligada ao tato e aos movimentos do corpo). Esta experiência é obtida através das duas percepções.

A utilização do vídeo como método para a análise da percepção e das sensações vividas nas ambiências museais pesquisadas tem sido um instrumento necessário para a compreensão dos percursos e discursos efetuados e das situações encontradas nos ambientes por pessoas com alguma deficiência. A documentação visual, através de vídeo, fornece um registro fundamental para o entendimento dos percursos, dos afetos, das emoções, da identidade e da apropriação de ambiências

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

museais. Está sendo muito importante este instrumento do "vídeo na pesquisa" para registrar as dificuldades e situações de percepção em movimento encontradas por estas pessoas nos museus, e as características ambientais do corpo deficiente situado.

2.2 Entrevistando e coletando depoimentos dos usuários

Após a visita guiada entrevistávamos as PCDs que participaram da experiência, quando através de seus discursos, depoimentos e narrativas, elas iam recordando, através da memória, como havia sido a experiência, buscando também entender e explicar suas sensações e percepções de acordo com o contexto percorrido e a visita orientada.

Embora tenhamos trabalhado com a entrevista informal, foi necessária a adoção de um roteiro esquemático com as principais questões que não tivessem sido registradas nos percursos como as características físicas, influências que o caminhar teve na percepção em movimento, emoções e/ou sentimentos que foram despertados, pontos mais marcantes, relação da deficiência com a forma como era feito o percurso, imagens que vinham à mente ao se deslocar, comparações com outros museus. Segundo John Zeisel (1981, p.137), as entrevistas informais auxiliam o pesquisador a descobrir o que as pessoas pensam, sentem, fazem, sabem, acreditam e esperam. No nosso caso, elas contribuíram na análise da locomoção de PCDs pelo museu, da sua prática e experiência ambiental (ambiente vivido), das características das ambiências (situações) e das percepções situadas (ambientes percebidos).

O acompanhamento dos percursos e todas as observações colocadas nas entrevistas possibilitaram a compreensão fenomenológica dos deslocamentos efetuados no museu e de sua acessibilidade motora, emocional e social.

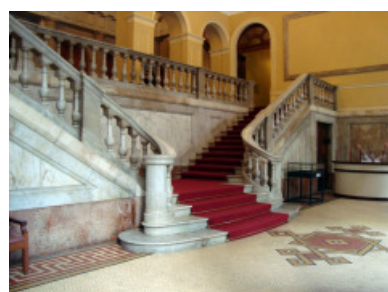
3 Acessibilidade, Percursos, Identidade e Experiências de Pessoas com Deficiência nos Museus Pesquisados

> Uma das funções de um museu é a de promover o 'deleite afetivo', (...) as relações de subjetividade que se estabelecem entre os indivíduos e as coisas, e que funcionam, por exemplo, como suportes da memória, marcas identitárias, e agem para definir trajetos, para explicar percursos, para reforçar referências, definir amarras (...).
>
> Ulpiano T. B. Bezerra. O Museu e o problema do conhecimento. In José Neves Bittencourt. Uma exposição e suas teses.

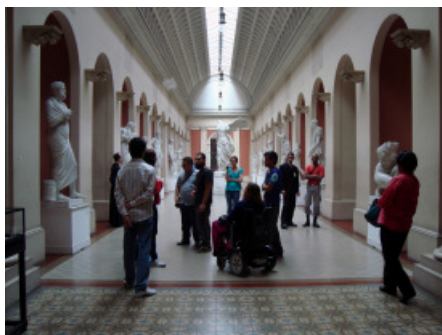
A proposta dos percursos efetuados foi árdua. Eles procuraram lidar com a acessibilidade encontrada, com as memórias, imagens e identidades construídas que nem sempre nos fornecem um quadro completo por corresponderem a uma diversidade de experiências vividas por pessoas com deficiência que não se encontram parados no tempo, mas em contínua transformação.

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

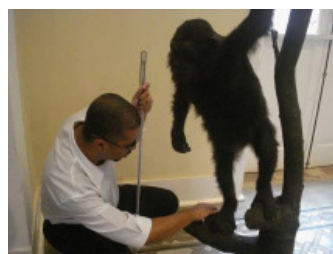
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES – RIO DE JANEIRO

Museu Nacional de Belas Artes

Escadaria de Acesso na entrada principal

Chegando aqui, percebo que a arquitetura do prédio é uma arquitetura bonita, deu para perceber através das escadas que a parte arquitetônica é bem legal. O espaço do prédio é bem amplo. Tive facilidade para poder chegar aos mais diferentes pontos do museu.

Depoimento de um cego que participou da entrevista

A parte que eu acho que precisa ser providenciada, é o acesso dos cegos às esculturas, nem mesmo as esculturas de bronze, de mármore podemos ter acesso, então se nós vamos ao Museu de Belas Artes e não temos acesso a nenhuma escultura, eu acho que a nossa acessibilidade foi nenhuma, porque ficamos a mercê de informações que nos são passadas pelas pessoas que estão vendo. Não pudemos sentir nenhuma obra, nenhuma escultura.
Depoimento de um cego que necessitou tocar nas esculturas, mas foi impedido.

MUSEU NACIONAL – UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Museu Nacional – UFRJ
Visita Guiada com um Arte-Educador

Uma pessoa com deficiência visual explorando uma obra através do tato

Entrevistas após o percurso

MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS -
A EXPERIÊNCIA MUSEOGRÁFICA. O Acesso e o Toque

Pessoa com Deficiência Visual tocando uma escultura nos jardins do Museu Imperial de Petrópolis

Acesso principal ao Palácio Rio Negro em Petrópolis

MUSEU DO AÇUDE – RIO DE JANEIRO

Museu do Açude – Acessos e Percursos

Museu do Açude – Acesso ao 2° andar

Museu do Açude – Entrev. com uma surdocega

A minha experiência no Museu do Açude na verdade não aconteceu porque começou a cair uma chuva muito forte. Eu andei mais pelo gramado, auxiliada pelo motorista, e na hora que chegamos para fazer a visita guiada com um grupo de deficientes eu fiquei aguardando no escritório técnico. Por causa da chuva eu acabei não visitando o museu.

Já estou fora do museu, já estou na cidade, chegando em casa e me deu a sensação de que eu fui para o museu e não o conheci. Eu vou conhecer o museu por intermédio das fotos porque o percurso também era muito complicado. Esta não era a experiência que eu gostaria de ter do museu de Itaipu, estou um pouco triste, não sei se vou ter a oportunidade de voltar, ainda temos muitos museus para visitar, mas vamos tentar um dia pelo menos conhecer ao vivo o museu e não por meio de outros recursos.

O depoimento de Regina Cohen – uma das Coordenadoras da investigação e da pesquisa de pós-doutorado.

Considerações Finais - Ambiências Sensíveis e Museus

A principal pergunta que fazíamos após o percurso no museu pesquisado era "Como foi sua experiência"?
Em muitos museus, os cegos reclamavam das peças que não podiam ser tocadas para não serem danificadas, mas que os gestores planejavam trabalhar nessa questão com réplicas. Mencionavam também a contratação de intérpretes de Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), para uma pessoa com deficiência auditiva, porque muitas pessoas só pensam que o surdo está vendo. O surdo está vendo, mas não sabe o que está acontecendo em todo o ambiente por não estar escutando.
Para as deficiências sensoriais de visão, o tocar é fundamental, para que os cegos se sintam totalmente incluídos e interados com as demais pessoas. Elas revelaram se sentirem felizes e satisfeitas ao poderem realmente acompanhar todo o trajeto tranqüilamente, tendo todo o conhecimento do que está se passando.

> A mão, esta ferramenta essencial de apreensão do mundo ambiente, torna-se o suporte de múltiplas explorações táteis. Os participantes com luvas inventam uma segunda pele que modifica por momentos o tocar e revela sensações inesperadas.
>
> Centro Pompidou

Com relação às pessoas que se locomovem em cadeira de rodas, existem muitas barreiras físicas no acesso externo e interno das ambiências museais. Alguns espaços são mais acessíveis, mas não existem trajetos e percursos plenamente facilitadores do afeto e do prazer no desfrute dos museus que foram pesquisados.
Todas as entrevistas, percursos, filmagens e depoimentos que estão sendo colhidos ao longo desta investigação estão servindo como ferramentas poderosas para a compreensão da acessibilidade de todos ao nosso patrimônio cultural e às ambiências de nossos museus tombados. Estas, quando bem compreendidas, expressam diferentes representações coletivas, as quais estabelecem múltiplas conexões entre si, e em situações de pesquisa o que sobressai é a transformação do informante em intérprete de seu próprio patrimônio. Isto é o que estamos tentando alcançar com a nossa metodologia de pesquisa.
Entendemos, conforme Sylvie Grange (2007), que qualquer que seja a proposta de um museu, suas dimensões poéticas e sensoriais são essenciais. Ela não pode ser ultrapassada sob silêncio, correndo o risco de uma verdadeira cacofonia. *"O museu é plural, ele se destina ao mesmo tempo a cada um e a todos. Se as vias da descoberta são infinitas, como encontrar o caminho? Ninguém deve ser negligenciado, e, principalmente aquele que fala a linguagem do corpo. Ele é ator e não espectador da visita".*

Regina Cohen, Cristiane Rose Duarte e Alice Brasileiro
O ACESSO PARA TODOS À CULTURA E AOS MUSEUS DO RIO DE JANEIRO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 236-255

Outro aspecto importante desta investigação trata da participação de uma de suas autoras que por ser pessoa com deficiência física locomovendo-se em cadeira de rodas, tem se envolvido naturalmente com os seus informantes e sujeitos de sua pesquisa. Para Laplantine (2007), esta implicação, longe de ser um obstáculo ao conhecimento científico, pode se transformar em um instrumento, permitindo colocar as questões que não se colocavam em outra época, variar as perspectivas, estudar objetos novos.

Uma outra importante questão colocada: Como se parece seu museu imaginário, que imagens ou idéias são associadas? Nossas respostas são: serenidade, prazer por sua atmosfera, luxo, calma e volúpia. O verdadeiro luxo, aquele das emoções raras, a verdadeira calma, aquela que perturba nossas certezas, a verdadeira volúpia, aquela que não pode com nenhuma brincadeira e que sempre se surpreende com ela mesma. Isto também nos conduz a uma questão final sobre o que esperamos de nossos museus brasileiros: que eles nos surpreendam, nos libertem das preconcepções e nos conduzam além de nós mesmos, museus sem barreiras, nem preconceitos, onde os séculos e as civilizações se misturam e se reencontram, porque o homem precisa de referências e depois de ter produzido e consumido tantos bens culturais, ele possui necessidade de se reconhecer nos museus e locais que abrigam estes bens e estas ambiências que pretendemos sensíveis, plenas de acessibilidade e cultura para todos.

Bibliografia

AMPHOUX, Pascal; THIBAUD, Jean-Paul et CHELKOFF, Grégoire (2004), *Ambiances en Débats*. Bernin : À La Croisée.

AUGOYARD, Jean-François (2004), *Vers une esthétique des Ambiances*. In AMPHOUX, Pascal; THIBAUD, Jean-Paul et CHELKOFF, Grégoire. Ambiances en Débat. Bernin : À La Croisée, pp. 7-30.

________ . *La construction des atmosphères quotidiennes: l'ordinaire de la culture*. In CULTURE ET RECHERCHE nº 114

BEZERRA. Ulpiano T.B. (2002), *O museu e o problema do conhecimento*. In BRASIL. Fundação Casa de Rui Barbosa. Anais do IV Seminário sobre Museus-Casas: Pesquisa e Documentação. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

BOLTANSKI, Christian (2008), *MUSÉUM CONNEXION – Rencontres – Questions à Trois Acteurs de l´art*. MAGAZINE AIR FRANCE, Gallimard Loisirs • septembre.

CHOAY, Françoise (2006), A Alegoria do Patrimônio. [Trad. Luciano Vieira Machado]. 3ª. Ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP.

COHEN, Regina (2008), *Acessibilidade de Pessoas com Deficiência às Ambiências dos Museus do Estado do Rio de Janeiro: Ter Acesso, Percorrer, Ver, Ouvir, Sentir e Tocar*. Projeto de Tese de Pós-Doutoramento submetido à FAPERJ e vinculado ao Proarq/ Ufrj.

COHEN, Regina (2006), *Cidade, corpo e deficiência: percursos e discursos possíveis na experiência urbana*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ.

II Conferência Inclusive Museum em Brisbane. Palestra sobre Identidade e Experiência. julho de 2009.

DUARTE, Cristiane Rose & COHEN, Regina (2008), *Acessibilidade como fator de Construção do Lugar*. No prelo.

DUARTE, C. R.; COHEN, R. ; SANTANA, E.P. ; BRASILEIRO, A. ; DE PAULA,K.; UGLIONE,P.: *Exploiter les ambiances : dimensions et possibilités methodologiques pour la recherche en architecture*.. Actes du Colloque International Faire une Ambiance. Laboratoire Cresson, École Nationale Supérieure d´Architecture de Grenoble. http://www.cresson.archi.fr/AMBIANCE2008-commSESSIONS.htm - 2008

GEERTZ, Clifford. apud José Reginaldo Santos Gonçalves (2007), *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios*. In JÚNIOR, José do Nascimento; CHAGAS, Mário. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro.

_________ (2006), *Arquitetura, Espaço, Acesso e Afeto*. Bengala Legal, Rio de Janeiro, p. 1 - 1, 10 jan. 2006. - http://www.bengalalegal.com/

GRANGE, Sylvie (2007), *50 lux et pas dans le noir* ! In CULTURE ET RECHERCHE nº 113.

GROSJEAN, M. et THIBAUD, J-P [Org.] (2001), *L´Espace Urbain en Methodes*. Ed. Parenthèses, Marseille.

IPHAN. Instrução Normativa nº 1. 2003 (www.iphan.gov.br)

Laplantine, F (2007), *La Description Ethnographique*, Paris: ed. Armand Colin.

MAGNANI,José Guilherme Cantor (2007), *Santana do Parnaíba: memória e cotidiano*. In Regina Abreu, Mário de Souza Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos (Org.). Museus, Coleções e Patrimônios: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, MINC / IPHAN / DEMU.

MAHONY, Catherine (2009), In Powerhouse Museum, Sydney, Australia. Exposição Living in a Sensory World – 19 de julho.

MARIANI-ROUSSET, Sophie (2001), *La méthode des parcours dans les lieux d'exposition*. In Grosjean, M. et Thibaud, J-P (Org.). L´Espace Urbain en Methodes. Ed. Parenthèses, Marseille.

MARTIN, Enrique Saiz (2007), *Acreditación de accessibilidad para obras de Patrimônio Histórico*. In Accessibilidad y Patrimônio: yacimientos arqueológicos, cascos históricos, jardines y monumentos. Junta de Castilla y León: Consejeria de Cultura y Turismo.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1984), *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

POWERHOUSE MUSEUM, Sydney, Australia. Exposição Living in a Sensory World – 19 de julho de 2009.

SANTOS, Myrian Sepúlveda (2007), *À procura da alma encantadora da cidade*. In Regina Abreu, Mário de Souza Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos (Org.). Museus, Coleções e Patrimônios: narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond, MINC / IPHAN / DEMU.

THIBAUD, Jean-Paul (2004), *O Ambiente Sensorial das Cidades: Para uma abordagem de ambiências urbanas*. In: Tassara, E. T. O; Rabinovich, E.P.; Guedes, M. C. (Eds.) Psicología e Ambiente. São Paulo: Educ.

THIBAUD, Jean-Paul (2001), *La méthode des parcours commentés*. In Grosjean, M. et Thibaud, J-P [Org.]. L´Espace Urbain en Methodes. Ed. Parenthèses, Marseille.

Thibaud , J-P. e Chelkoff, G (1997), *Ambiances sous la ville*. Grenoble, Cresson, Plan Urbain.

THOMAS; Rachel (2000), *Ambiances publiques, mobilité, sociabilité. Approche interdisciplinaire de l'accessibilité piétonnière des villes*. Thèse de Doctorat en sciences pour l'ingénieur, Filière doctorale Ambiances Architecturales et Urbaines : Université de Nantes, Ecole Polytechnique, Laboratoire CRESSON.

ZEISEL, John (1981), *Inquiry By Design: Tools for Environment-Behavior Research*. California: Brooks/Cole Publishing Company.

Ricardo de Souza Rocha

Doutor em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2006), com Pós-Doutorado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (2008). Professor no Curso de Arquitetura e Urbanismo (desde 1998) e no Mestrado em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria. Foi representante da Universidade Federal de Santa Maria junto ao Fórum Técnico da Prefeitura Municipal de Santa Maria e Presidente do Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural de Santa Maria. Co-autor do livro "Lucio Costa e as Missões: um Museu em São Miguel", publicado em 2007 pelo Instituo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Ministério da Cultura do Brasil.

MUSEUS, CIDADES E COMUNICAÇÃO

Ricardo de Souza Rocha

Resumo

Neste artigo são discutidos alguns aspectos dos projetos de Lucio Costa para o Museu das Missões (1937) e de Álvaro Siza para a nova sede da Fundação Iberê Camargo (2008), ambos construídos no estado brasileiro do Rio Grande do Sul. Análises comparativas com outros projetos são realizadas, em um esforço de compreensão de determinadas singularidades das obras.

Palavras-chave: Museus, Arquitetura, Cidades, Brasil

Abstract

In this article some aspects of the projects for the “Museu das Missões” (1937) – conceived by the Brazilian architect Lucio Costa – and for the new Iberê Camargo Foundation headquarters (2008) – designed by the Portuguese architect Álvaro Siza – are discussed. Comparative analyses with other projects are carried out in an effort of comprehending some features of the works.

Keywords: Museums, Architecture, Cities, Brazil

Introdução

Em grande medida, um museu é um "objeto" relacional. Por um lado, funciona como uma espécie de contentor, no interior do qual espaços e objetos são dispostos de modo a organizar uma experiência de fruição e conhecimento. Um museu põe em contato, portanto, um visitante com um conjunto de objetos/ espaços, com a intenção de comunicar idéias através de relações – entre espaços, entre obras, espaços e obras, etc.

Por outro lado, um museu é um objeto "dentro" do espaço urbano. Um contentor contido em outro maior, a cidade, podendo atuar como uma membrana em relação a esta. Nesse sentido, que trocas e relações são desejáveis entre museu, acervo, visitante e cidade?

A partir de tal interrogação, o artigo analisa dois museus situados no estado brasileiro do Rio Grande do Sul. A primeira obra analisada é o Museu das Missões, localizado em meio às ruínas da antiga redução jesuítica espanhola de São Miguel, declaradas patrimônio mundial pela UNESCO e atualmente fazendo parte do território brasileiro. Trata-se de projeto de um dos principais arquitetos do século XX, Lucio Costa (1902-1998), concebido logo no primeiro ano de funcionamento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937.

A outra obra discutida é a sede da Fundação Iberê Camargo, desenhada pelo arquiteto português Álvaro Siza (1933-) e inaugurada em 2008. Situado na capital do estado, Porto Alegre, o museu/ fundação tem o nome e abriga o acervo de um dos pintores mais expressivos no panorama das artes plásticas brasileiras do século passado.

O Museu das Missões[1]

> Também eu detesto os museus. Vou lá para ver e não para sentir. Tirar as coisas do seu ambiente é fazer-lhes perder a alma.
>
> Izabel de S. Gião – do livro Ressurreição de Manuel Ribeiro

A primeira frase que aparece nas páginas dedicadas ao Museu das Missões (figura 1) em *Lucio Costa: Registro de uma vivência*[2], faz notar que seu projeto é da mesma época do Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro, 1937-45)[3]. A lembrança

1 *Retomo aqui considerações expostas em ROCHA (2001a, 2001b e 2007).*

2 *Autobiografia escrita pelo arquiteto (COSTA, 1995).*

3 *Projeto desenvolvido por uma equipe de arquitetos brasileiros chefiada pelo próprio Lucio Costa e que incluía o jovem Oscar Niemeyer, sob inspiração e com a participação ativa de Le Corbusier.*

não parece fortuita. O ano de 1937 assinalaria não só um projeto de futuro, com o início da construção do Ministério, mas também a preservação do passado, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Ao mesmo tempo em que se edificava a mais contundente manifestação do domínio nativo sobre a técnica e a linguagem da moderna arquitetura internacional, o passado nacional era "reconstruído" através de um olhar absolutamente novo. E é exatamente esta forma de olhar o passado através do novo que se pretende evidenciar aqui.

Concluído entre 1940/ 1941, o Museu das Missões é reconhecido como solução pioneira e exemplar de inserção de construção moderna em sítio histórico importante, integrando o novo ao antigo pela implantação estudada, pela reinterpretação inteligente de soluções consagradas e pela sábia escolha e utilização dos materiais.

Figura 1: o Museu das Missões – foto do autor.

A implantação do edifício em um dos extremos da antiga praça da redução jesuítica serve de ponto de referência para se ter uma idéia melhor de suas dimensões. O acesso ao sítio deveria ocorrer[4], praticamente, pelo eixo da principal via do antigo povoado, cuja perspectiva tinha como foco a Igreja. A intenção seria, portanto, que o visitante percebesse o museu não como objeto isolado, mas, de maneira semelhante a etimologia do termo pavilhão, como parte relacionada a um todo maior (figura 1).
O arquiteto sugeriu também a construção de uma edificação para servir de moradia a um zelador. Mas como, nos diz o próprio Lucio Costa, a casa do zelador precisava ficar no recinto mesmo das ruínas, era natural que ela e museu fossem tratados conjuntamente. A polarização do programa é, não obstante, brilhantemente resolvida: na residência do zelador, a vida pequena e cotidiana é resguardada dos olhos curiosos através de cômodos sob meia água voltando-se para pátio interno, fechado por muros de pedra sem aberturas – excetuando-se as entradas principal e de serviço; ao passo que no museu-pavilhão – alpendre envolvendo quatro paredes paralelas de alvenaria de pedra caiadas conformando, por sua vez, três espaços *transparentes* quando olhados no sentido norte-sul e duas elevações *opacas* a leste e a oeste, sob cobertura de telhas de barro em quatro águas – as peças são expostas ao olhar do visitante como no *living room* envidraçado da moderna casa burguesa.
Como no exemplo de uma casa que o arquiteto encontrara em São João, o material das ruínas é utilizado na constituição das *travées* do passeio alpendrado do museu, ressoando o que se desenvolvia ao redor das casas dos índios no antigo povoado missioneiro. Assim, é possível ver, de certa distância, as ruínas da Igreja por detrás do alpendre, como ocorria ao se chegar no povoado missioneiro por sua via mais importante. Desse modo, o pavilhão-museu se (re)veste de vestígios e se (re)vela pela transparência, qual ruína viva pela qual se vê através (figura 1).
É esse de fato, um dos pontos fundamentais da proposta: através da transparência do edifício na direção norte-sul – mesma do eixo de acesso imaginado originalmente – o olhar do visitante projeta as peças expostas no museu-pavilhão sobre o pano de fundo da ruína, fazendo com que seus vestígios a tornem tão animada como quando "aquela porção de índios se juntava de manhãzinha na igreja". Para Lucio Costa, com efeito, a edificação deveria "ser um *simples abrigo* para as peças que, todas de regular tamanho, muito lucrarão vistas assim em contato direto com os demais vestígios".
Com isso, o museu, um *simples abrigo*, afirma sua presença enquanto construção, no duplo sentido material/ intelectual, que organiza a fruição do sítio de forma que

4 *Atualmente o acesso ocorre de outra maneira – ver ROCHA (2001a, 2001b e 2007).*

seja possível ver o passado através do novo, animando a ruína com o deambular do visitante por entre os vestígios missioneiros espalhados na paisagem.
E este é outro dos aspectos principais da obra: a manutenção das peças de arte missioneira encontradas, recolhidas ou doadas em seu *habitat*. O sucesso da realização serviu mesmo de modelo para uma política nacional de "regionalização" dos museus no Brasil.

A nova sede da Fundação Iberê Camargo

Curioso como o projeto de Álvaro Siza para a nova sede da Fundação Iberê Camargo (FIC) em Porto Alegre (figura 2) situa-se em um lugar que estranhamente remete ao Porto, cidade onde o arquiteto mantém seu escritório: uma escarpa junto ao rio (ainda que o Guaíba seja um lago). É como se o local tivesse sido caprichosamente escolhido por Siza, embora se saiba que a estória não foi assim.

Figura 2: a Fundação Iberê Camargo – foto do autor.

O acesso ao sítio junto é estreito, se alargando na direção oposta. A porção mais larga da exígua faixa de terra plana, entre a encosta verde e o lago é ocupada assim pelo bloco vertical do museu – que se encaixa dentro do *skyline* da encosta coberta de vegetação ao fundo, como que evitando o confronto direto com as construções no cimo daquela. O eixo definido pelo passeio aberto que conduz do acesso estreito até a entrada principal, conecta também blocos menores semi-independentes (ateliês e café). O "rio-lago" corre à direita, praticamente, no mesmo nível da FIC. Mas antes da água, há uma via expressa, bastante movimentada. A virtual presença de uma praça de chegada, em parte "fagocitada" pelo edifício principal, resta como possibilidade tanto sob o abrigo das passarelas suspensas quanto na verticalidade do átrio interno.

No que diz respeito à circulação, não obstante a importância conferida aos eixos de articulação abertos, a visão hedonista é temperada com bom senso. Os rigores do inverno ou a chuva podem ser driblados por circulações subterrâneas que articulam os espaços no complexo.

No Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves[5] a opção de Siza foi por não interferir no conjunto pré-existente de jardins (em parte concebidos por Jacques Gréber) e residência (uma pequena jóia desenhada por, entre outros, Charles Siclis e Marques da Silva). O local escolhido para o novo museu fica, assim, em uma cota mais baixa. Um eixo semi-aberto, coberto e murado de um lado, conduz o visitante do portão de acesso à entrada. Não obstante a beleza dos jardins, poucas e precisas aberturas comunicam visualmente o interior do museu às áreas externas – ainda que o restaurante, no piso superior, possua um terraço com ampla vista – permitindo uma concentração adequada ao percorrer as exposições e intensificando a experiência do olhar ao encontrar uma janela.

Já em Porto Alegre, a necessidade de uma obra que conferisse visibilidade à produção de Iberê Camargo – é uma questão de oportunidade aproveitar a publicidade ao redor da arquitetura do museu para divulgar a obra do pintor gaúcho – aliada ao desejo de reforçar a inserção da cidade no circuito mundial das artes, conduziram a uma solução de efeito. Diante da exigüidade do terreno, (quase) naturalmente levando à alternativa do bloco vertical ao fundo, o "efeito" fica por conta do escultórico conjunto de rampas, que poderia passar por idiossincrasia. Mas percorrendo as rampas da FIC, difícil não lembrar da serpenteante rampa de acesso ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC). Em outra escultura branca de concreto, Oscar Niemeyer faz com que o visitante gire 360º

5 *Projeto do arquiteto na cidade do Porto.*

Ricardo de Souza Rocha
MUSEUS, CIDADES E COMUNICAÇÃO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 256-265

admirando a exuberante paisagem, para só então permitir sua entrada em um espaço relativamente banal. A maestria fica por conta de dois detalhes. Primeiro: o percurso de acesso coloca o espectador em um estado alterado de percepção; segundo: no espaço centralizado do museu falta algo, "gestalticamente" nos perguntamos onde foi parar o apoio central? Com isso o arquiteto alia excitação e surpresa e o resultado não poderia ser mais catártico. Em uma frase: a rampa ajuda a tornar mais complexa a experiência da obra.

O mesmo vale para Siza. Só que a questão fundamental na FIC não é só a paisagem – bela, mas não tão exuberante assim. Afinal, trata-se da sede da instituição repositório de grande parte da obra de um dos grandes nomes da arte brasileira. Contemplemos o prédio de Siza, espiemos a paisagem, mas não esqueçamos de admirar as exposições.

Na FIC a entrada envidraçada atenua o efeito do átrio monumental – nada de pé-direito rebaixado para acentuar, por contraste, a impressão de verticalidade do espaço. A sugestão de visitar as exposições subindo pelo elevador até o último pavimento, para então ir descendo pelas rampas, ora externas (onde se transformam em galerias fechadas suspensas no ar) ora voltadas para o átrio, acaba contribuindo nesse mesmo sentido, em uma inversão laica do percurso ascensional, cuja inspiração *wrightiana* o autor já admitiu[6].

Se a entrada parece querer deliberadamente frustrar o êxtase de monumentalidade, a fluidez da circulação nas rampas e seu cadenciar silencioso colocam-se em franco contraste com a tensão plástico-formal que provocam na visão externa do conjunto e com suas reverberações no espaço interno. Tudo isso em oposição ao fato de que as nove (ou doze, se contarmos a menor, em cada andar, junto ao monta-cargas) salas de exposição se resumem a três conjuntos iguais superpostos. Como em um jogo de gato e rato, entre complexidade visual/ formal de um lado e simplicidade funcional/ fluidez espacial de outro.

A semelhança com o MAC fica por conta da alteração na percepção do espaço operada pela experiência de percorrer as rampas. Ressalte-se: a intenção de Siza parece ser menos impressionar o visitante e muito mais oferecer a ele condições para apreciar as obras expostas. As rampas-galerias da FIC permitem que, entre um andar e outro, mergulhemos um pouco em nós mesmos, reflitamos com vagar a impressão causada por uma obra. Olhemos o singular desenho de luz produzido por uma clarabóia; paremos para contemplar a paisagem do Guaíba, com a silhueta distante de Porto Alegre ao fundo.

6 *Referência ao projeto de Frank Lloyd Wright para o Museu Guggenheim em Nova Iorque.*

Algumas vezes partes externas da edificação produzem um segundo enquadramento da paisagem, em uma dobra do edifício sobre si mesmo, como uma metáfora da interação entre contemplação e introspecção. E, em um momento preciso, uma abertura deixa entrar a vegetação da encosta, como um grande quadro em permanente exposição.
Não se trata pois de excitação ou deslumbramento e sim de introspecção e reflexão. Com isso o diálogo do prédio de Álvaro Siza com Porto Alegre é mediado pela percepção da obra de Iberê Camargo e de eventuais outros artistas, em arranjos sempre novos, na medida em que não existem salas de exposição permanente.
O prédio é uma máquina que potencializa certo estado de concentração, uma experiência muito mais densa de apreciação das obras expostas – e mesmo do entorno – do que a que seria proporcionada por uma paisagem sempre a vista em um mirante envidraçado.

Considerações provisórias

Setenta e um anos separam o projeto do *simples abrigo* missioneiro da inauguração da sede da Fundação Iberê Camargo. Evidentemente, nos dias de hoje, o espaço do Museu das Missões está longe de atender a todas as exigências técnicas relativas a conservação de obras de arte – aspecto em relação ao qual a obra da FIC é exemplar.
Por outro lado, a belíssima construção idealizada por Álvaro Siza parece se ressentir de uma inserção mais próxima ao cotidiano da cidade de Porto Alegre – uma questão que diz respeito muito mais a sua localização do que ao projeto e que, de certa forma, está presente também no caso do museu missioneiro.
Sensação essa que parecemos reencontrar no filme-instalação *Dédale* feito pelo artista francês Pierre Coulibeuf na própria FIC. A associação do prédio concebido por Siza a um labirinto, no qual oscilamos entre as obras expostas e as precisas aberturas para o exterior, acaba por ecoar as palavras da frase de Iberê Camargo que aparece junto a uma das janelas do museu:

> Os motivos de meus quadros são visões do cotidiano que transporto
> para o mundo das lembranças sob a inspiração da fantasia

Referências

Costa, Lucio (1995), *Registro de uma vivência,* São Paulo: Empresa das Artes.

Rocha, Ricardo (2001a), "De museus e de ruínas. Os liames entre o novo e o antigo", in**:** http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq008/arq008_02.asp (acedido em 15 Novembro 2009).

________ (2001b), "Pavilhão Lucio Costa. Uma proposta", in**:** http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc010/mc010.asp (acedido em 15 Novembro 2009)

________ (2007), "Museu das Missões ou Pavilhão Lucio Costa?", in: Carlos Eduardo Comas (org.), *Lucio Costa e as missões: um museu em São Miguel,* Porto Alegre: PROPAR/IPHAN.

________ (2009), "", in**:** http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc275/mc275.asp (acedido em 15 Novembro 2009).

Sérgio Ferraz Magalhães e
André Luiz Oliveira Pinto

Sérgio Ferraz Magalhães: *arquiteto, Doutor em Urbanismo pelo Programa de Pós Graduação em Urbanismo da FAU–UFRJ – PROURB, onde é Professor na Pós Graduação e na Graduação. Atuação na área de urbanismo e arquitetura, destacando-se, no momento, o Programa de Estruturação Urbanística de Nova Iguaçu-RJ – Bairro-Escola e o Plano de Recuperação Urbanística de Bel-Air, Porto Príncipe-Haiti.* ***André Luiz Pinto:*** *Arquiteto e Urbanista formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002), Mestre em Planejamento e Projeto do Ambiente Urbano pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto / Portugal (2006). Gerente de Projetos da Unidade de Gerenciamento do Programa de Estruturação Urbanística de Nova Iguaçu – Bairro-Escola, financiado, de forma compartilhada, pelo Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), pelo Programa Pró-moradia e pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento - BID.*

MUSEU-CIDADE: O BAIRRO-ESCOLA E A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL*

Sérgio Ferraz Magalhães e André Luiz Oliveira Pinto

Resumo

A cidade como patrimônio pressupõe uma rede complexa de inter-relações onde o elemento construído é apenas um, e não necessariamente o mais importante. O emprego do conceito de espaço, a compreensão dos elementos que o compõem, forma, uso, significado, memória, podem ser instrumentos úteis, num esforço legítimo e necessário para que a cidade consiga alcançar a sua razão de lugar de encontros e trocas.

Em Nova Iguaçu, Região Metropolitana do Rio de Janeiro, o Programa Bairro-Escola procura criar sinergia entre: valorização do patrimônio construído, educação e participação comunitária na preservação da cidade material e imaterial.

O Programa focado nas principais edificações de interesse coletivo e no espaço público que as circunda e interconecta, atua na preservação e estruturação física do patrimônio construído, e na educação e atividades comunitárias que reúnem e preservam a memória local, tendo sempre a escola (como rede de equipamentos educacionais e culturais) e a comunidade como catalisadores deste processo, num trabalho permanente e sistemático centrado no patrimônio cultural como fonte primária de conhecimento, colaborando na recuperação da memória coletiva, no resgate da auto-estima e desenvolvimento local, inovando na preservação do patrimônio cultural tendo o conhecimento crítico e a apropriação consciente, como fatores fundamentais no processo de preservação sustentável e fortalecimento do sentimento de identidade e de cidadania.

Palavras-chave: Cidade, Educação Patrimonial, Participação Comunitária, Memória, Espaço Urbano

Abstract

The city as patrimony is a complex net of relationships where the constructed element is only one of the elements and not necessary the most important.

The space concept and the comprehension of its elements: form, use, meaning, and memory could be useful and necessary instruments so that the city became its reason: a place for people changes their experiences and meets each others.

In Nova Iguaçu, Metropolitan Region of Rio de Janeiro, the Bairro-Escola (Neighborhood-school) Program intend to create a synergy between constructed patrimony, education, and community participation so as to guarantee the preservation of the material and immaterial city,

The Program has its focus on the most important collective buildings and in the public space that connect them. It acts in the preservation of the physic patrimony, in education and community activities that preserve the local memory having always in concern that the school (like an educational and cultural net) and the community are the core of this process. Making possible a permanent and systematic work centered in the cultural patrimony like a primary fountain of knowledge, registering the collective memory and innovating in the preservation of the cultural patrimony, having the critical conscious appropriation like one of the fundamental ways in a sustainable preservation process and empowering the citizens identity.

Keywods: City, Heritage Education, Community Education, Memory, Urban Space

** Este artigo tem como referencia o artigo "Cidade, Patrimônio e Memória", apud MAGALHÃES, Sérgio. Sobre a Cidade – Habitação e democracia no Rio de Janeiro. São Paulo: Pro Editores, 2002.*

I.

A re-singularização dos espaços de nossas cidades se apresenta como condição de sua defesa como património. A cidade, mais que um conjunto de edifícios, ruas e praças, é um encadeamento de espaços produzidos e apropriados pela população, segundo diferentes intensidades e significados. Se se restringissem a uma dimensão meramente material, os espaços seriam relativamente imutáveis desde que se mantivessem seus objetos arquitetônicos e sua estrutura física. O espaço como realidade imutável pressuporia o mundo social como uma constante.
Na compreensão da necessidade de re-singularização, pode ser um instrumento útil o conceito de espaço urbano em seus elementos constitutivos: para além da forma, o uso, o significado e a memória.
No embate da vivência urbana, o espaço é apropriado em uma superposição de experiências, as quais, simplificadamente, poderíamos dizer que se consubstanciam através de *imagens*.
A primeira imagem, e não necessariamente a mais determinante, é a *imagem topológica* (ou geográfica), que tem, como ponto de partida a paisagem física.
A segunda é a *imagem arquitetônica* (ou imagem patrimonial), originada a partir das edificações, dos volumes construídos, das texturas, das cores, das sombras. Quase sempre é vista como a única, confundida pelo seu caráter hegemónico na constituição da forma urbana.
A terceira imagem, quase nunca explicitada, é a *imagem da ação*, elaborada a partir do uso que é dado aos edifícios e aos "vazios" do lugar. A percepção sonora e olfativa ajudam a compor essa imagem.
A superposição dessas três imagens, isto é, a relação uso-edifício-paisagem determina uma quarta imagem, a *imagem simbólica*, que até certo ponto pode se sobressair perante as demais.
Uma quinta imagem, e talvez a mais permanente de todas, é a imagem *da memória*. Ela é composta a partir do todo ou de uma parte e, quem sabe, pode ser até mesmo independente da concretização de outras imagens. Ou seja, a imagem da memória pode surgir de um fragmento e sobre este ser construída sem a necessidade de corresponder fielmente à sua origem.
O espaço urbano, usado, vivido, e as imagens simbólica e da memória que a ele se associam, constituem-se em poderoso instrumento de fortalecimento do vínculo entre cidade-cidadão, contrapondo-se à percepção de desterritorialização. A garantia da cidade como patrimônio se encontra, assim, através das imagens construídas socialmente: o significado e a memória que têm para a população.
No entanto, muitas vezes estamos pouco atentos a essa condição. De maneira geral,

trabalha-se com a imagem arquitetônica-patrimonial e, subsidiariamente, com a imagem topológica, desconhecendo ou depreciando as demais. Esse é um caminho perigoso. A hipervalorização da imagem arquitetônica-patrimonial pode levar ao descompromisso com o lugar e com a sua cultura, na adesão aos modelos edilícios traçados pelas culturas cêntricas e hegemônicas.

II.

Essa compreensão se constituiu como um dos elementos conceituais que ajudaram à concepção do Programa de Estruturação Urbanística Bairro-Escola, na cidade de Nova Iguaçu, Região Metropolitana do Rio de Janeiro.

Na origem, o Bairro-Escola objetiva a implantação do horário integral a todos os alunos do sistema municipal de educação de Nova Iguaçu. Na sua composição, veio a ser associado a Programa de desenvolvimento urbanístico da cidade, trabalhando-se em conjunto.

O Programa Bairro-Escola tem desenvolvimento multidisciplinar que permite a junção e territorialização das ações de políticas públicas socio-educacionais ao planejamento da cidade[1] criando uma sinergia entre valorização do patrimônio construído, investimento na educação *lato sensu* e participação comunitária na preservação da cidade material e imaterial.

O Programa Bairro-Escola é focado nas principais edificações de interesse coletivo e no espaço público que as circunda e interconecta, atua na preservação e estruturação física do patrimônio construído, e na educação e atividades comunitárias que reúnem e preservam a memória local, tendo sempre a escola (como rede de equipamentos educacionais e culturais) e a comunidade como catalisadores deste processo.

Ou seja, o poder público atua sobre os equipamentos e espaços de uso coletivo e gerência o estabelecimento de uma rede local de parcerias público-privadas que se estabelecem dentro de um projeto socio-educacional coletivo que valoriza a cidade e o cidadão através do investimento no conhecimento e na valorização do espaço da cidade, re-significando-o.

O arcabouço conceitual e a prática já estabelecida dentro do Programa Bairro-Escola permitem visualizar um potencial incremento somando à rede existente uma outra de lugares de memória.

1 *PINTO, André Luiz. Urbanismo na Fragmentação – A resposta do Bairro-escola. Rio de Janeiro: PTK Livros, 2008.*

Nesse sentido, dois desdobramentos podem ser anotados.
O primeiro, com o desenvolvimento de ações que permitam transformar o próprio espaço da cidade em um espaço museal. Algumas ações com este potencial já ocorrem dentro do Programa. Como exemplo pode-se citar o projeto para a transformação da antiga estação ferroviária do bairro de Vila da Cava em biblioteca e espaço de memória e a recuperação do antigo e desativado Cinema Iguaçu. Não obstante, a criação de uma rede mais consistente ainda se faz necessária e para isso é necessário o reforço das ações voltadas para a Educação Patrimonial. Uma possibilidade é a criação de espaços museais nos edifícios de especial valor histórico dentro de cada bairro permitindo sua inserção na rede do Bairro-Escola e também a transformação e requalificação física dos espaços públicos como uma forma objetiva de registro da memória local transformando a própria cidade em um espaço museal.
O segundo desdobramento a anotar, trata-se da potencialização das ações para fora dos limites edilícios, com a recuperação do espaço de vivência da cidade como um espaço comunicacional e museológico, permitindo um trabalho permanente e sistemático centrado no patrimônio cultural como fonte primária de conhecimento, colaborando na recuperação da memória coletiva, no resgate da auto-estima e desenvolvimento local, inovando na preservação do patrimônio cultural tendo o conhecimento crítico e a apropriação consciente como fatores fundamentais no processo de preservação sustentável e fortalecimento do sentimento de identidade e de cidadania.[2] Tendo em consideração que Nova Iguaçu é uma cidade fragmentada e que tem a sua identidade fragilizada por conta desta sua característica, a possibilidade de resgate da identidade recuperando a auto estima da população fazendo com que as pessoas sintam-se parte da cidade é ação de fundamental importância para a sua estruturação.
Algumas atividades educacionais, culturais e manifestações artísticas que vão ao encontro deste entendimento metodológico fazem-se presentes no Programa Bairro-Escola. Além de várias ações de resgate da memória local exercidas dentro das salas de aula, há, em especial, o programa desenvolvido pela Secretaria Municipal de Cultura chamado “Minha Rua tem História”.[3]
Este programa inclui uma série de atividades sócio-culturais nos diversos bairros com o objetivo de “resgatar a história da cidade do ponto de vista dos moradores dos bairros”[4].

2 *HORTA, , Maria de Lourdes Parreiras et alli. Guia Básico de Educação Patrimonial. Brasília: IPHAN/Museu Imperial, 1999.*

3 *In http://www.minharuatemhistoria.blogspot.com*

4 *Idem.*

O “Minha Rua tem História” proporciona a oportunidade de manutenção e divulgação de um registro importante da memória e das atividades culturais locais que se expressam de forma variada, através das festas populares, da música, de atividades artísticas, incluindo execução de “sketches teatrais” e curtas-metragens junto à Escola de Cinema, e também através da manutenção de alguns “blogs” na internet.

O “Minha Rua tem História” registrou a memória produzida nas oficinas culturais em 18 blogs e produziu 13 documentos cinematográficos, 80 sketches teatrais e uma série de eventos culturais nos bairros da cidade[5]. Vale ressaltar que a utilização da internet e de formas alternativas de divulgação dessa memória local, como teatro e cinema, permitem o acesso de número muito maior de pessoas à esta informação não ficando restrito apenas à rede educacional da cidade.

As inúmeras possibilidades de ações de Educação Patrimonial dentro do Programa Bairro-Escola pressupõem e potencializam o entendimento da cidade como patrimônio estabelecido dentro de uma rede complexa de interrelações, na qual o elemento construído é só um elemento, e não necessariamente o mais importante. O emprego do conceito de espaço, a compreensão dos elementos que o compõem, a forma, o uso, o significado, a memória, podem ser instrumentos muito úteis, num esforço legítimo e necessário para que a cidade consiga alcançar a sua razão, proporcionar uma melhor convivência entre as pessoas: uma cidade para o cotejo entre as diferenças, da heterogeneidade, de todos.

5 . *In http://www.bairroescola.novaiguaçu.rj.gov.br*

Referências

Magalhães, Sérgio (2002). *Sobre a Cidade – Habitação e democracia no Rio de Janeiro*. São Paulo: Pro Editores.

Pinto, André Luiz (2008). *Urbanismo na Fragmentação – A resposta do Bairro-escola*. Rio de Janeiro: PTK Livros.

Soares, André Luís Ramos (org.) (2003). *Educação Patrimonial: Relatos e experiências*. Santa Maria: Ed. UFSM.

Horta, Maria de Lourdes Parreiras et alli (1999). *Guia Básico de Educação Patrimonial*. Brasília: IPHAN/Museu Imperial.

Refêrencias web

"Minha Rua tem História" in **http://minharuatemhistoria.blogspot.com** (Acedido em 20 de Julho de 2009)

"Bairro-Escola" in **http://www.bairroescola.novaiguaçu.rj.gov.br** (Acedido em 20 de Julho de 2009)

Teresa Torres Eça
O MUSEU COMO INTERFACE ENTRE CULTURA LOCAL E CULTURA GLOBAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 274-282

Teresa Torres Eça

Licenciatura em Artes Plásticas/ Pintura pela Escola Superior de Belas artes do Porto; Mestrado em Art, Craft And Design Education pela Universidade de Surrey, Doutorada pela Universidade de Surrey. Professora de Desenho na Escola Secundária Alves Martins, Colaboradora do Centro de Investigação em Educação e Psicologia – Universidade de Évora, Membro Associado da Linha de Estudos Artísticos do Centro de Estudos da Criança da Universidade do Minho, Presidente da Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual (APECV), Representante da Europa no Conselho Mundial da International Society for Education through art (InSEA). E membro fundador da Rede Ibero Americana de Educação Artística. Assistente Editora da Revista International Journal of Education through Art.

O MUSEU COMO INTERFACE ENTRE CULTURA LOCAL E CULTURA GLOBAL

Teresa Torres Eça

Resumo

O museu será uma porta aberta ou fechada para as comunidades? Poderá o museu servir de ponte entre a cultura local e a cultura global? Que tipo de ponte? Poderá ser mais do que uma ponte? Como se vêm os museus na comunidade e como as comunidades vêm os museus? Existem muitas maneiras de ser museu, e de se abrir à comunidade ou de se deixar desenhar pela comunidade. O museu é um espaço de diálogo aberto por excelência, qualquer que seja o seu acervo. O tipo diálogo é que pode ser diferente de instituição para instituição.

Parto de memórias de encontros e diálogos com museus, de relatos de experiências dialógicas entre museus e comunidades para apresentar o que poderia ser a *maquette* do museu ideal, um lugar de refúgio e de resgate, de conversa e de aprendizagem onde a cultura local e a cultura global se interpenetram.

Palavras-chave: Educação cultural, Educação artística, Museu, Parcerias

Abstract

Is the museum an open or a closed door to the communities? Will the museum serve as a bridge between local and global culture? What type of bridge? Is it more than a bridge? How museums understand the community and how communities understand museums? There are many ways to work in museums, by opening themselves to the community and or by letting the community to share the planning of the museum programmes. The museum is a space for open dialogue but the type of dialogue between communities and museums can be different from institution to institution. This paper is about memories; meetings and dialogues with museums, reports of dialogic experiences between museums and communities to show what could be the ideal museum programme, a place of refuge and redemption, conversation and learning where the local culture and the culture global interpenetrate.

Keywords: Cultural education, Arts Education, Museum, Patnerships

Vivências únicas no museu

A experiência dos indivíduos no museu depende de interesses e motivações prévias, baseadas na sua experiência de vida, nos seus conhecimentos, na sua posição social, económica e cultural, que irão necessariamente condicionar o seu modo de olhar, sentir e recriar o que encontram no museu. A interface entre o museu e o indivíduo pode gerar processos de aprendizagens significativas. Estas aprendizagens, parte integrante da experiência global, serão portanto aquelas que resultem da conjugação do património cultural, social e emocional que os indivíduos trazem consigo, da sua biografia, com aquilo que a instituição visitada (com os seus objectos, colecções e serviços) é capaz de lhes proporcionar (Silva, 2006). O museu é um ponto de encontro, um lugar de dialogo que pode ser silencioso mas é sempre atento e critico ou pelo menos deveria ser . O museu pode ser o refúgio, um reduto final, um abrigo para quem entra. E quem entra pode não ser o visitante apressado ou o visitante turista, ou o visitante escolar ou o visitante demorado. Quem entra pode ser mais que um passeante pode ser um parceiro, alguém que procura um lugar de resgate cultural.

Serviços educativos nos espaços culturais: espaços de participação do público

Muitos equipamentos culturais hoje em dia promovem serviços e projectos educativos para responder à necessidade de formação de públicos. Para que haja consumo cultural urge fazer formação de públicos, públicos com poder de compra que visitem museus, assistam a concertos, a peças de teatro e frequentem as colecções das grandes fundações. Daí a justificação económica dos serviços educativos. Mas se encararmos as instituições e projectos culturais como mecanismos sociais, espaços de criação e diálogo, as justificações e as finalidades serão muito mais ambiciosas. A sociedade do conhecimento exige maiores responsabilidades aos seus cidadãos ao assumir que todos os indivíduos são agentes activos da sua própria construção de conhecimento. Os serviços educativos podem contribuir para a promoção desta consciência enquanto espaços de negociação e discussão participada, e, neste sentido, permitem a expansão cultural nas suas múltiplas manifestações criativas, colocando-as ao serviço de todos como instrumentos de reflexão, mudança e intervenção.

Além disso como membros da sociedade civil os espaços culturais, e os profissionais que trabalham neles tem responsabilidades sociais. Não estamos mais no tempo dos passivos funcionários que apenas obedeceriam a ordens cumprindo as tarefas que

lhes ordenavam. Vivemos numa sociedade diferente e queremos viver num mundo onde cada um tem um papel social a desempenhar, onde cada um tem direitos e deveres não só como profissionais a também como seres humanos. Apelamos para isso a novos paradigmas entre empregador e empregado, entre empregado e serviço público. Novos paradigmas que apostem no trabalho colaborativo onde se respeitem as vozes e os interesses de todos os participantes e se abram ou procurem parcerias com outras organizações ou indivíduos da comunidade onde o museu se insere. Uma interface que está a ser experimentado em muitos lugares, e de que damos dois exemplos mais adiante.

Os modelos de interface que existem não são sempre os mais adequados porque se constroem a partir das ideias e do projecto de um único grupo, sem diálogo com os outros grupos interessados no inicio dos programas, quando são delineadas as estratégias. Um bom programa para a comunidade deveria ser desenhado a partir de uma verdadeira identificação de necessidades dos vários elementos ou organismos que fazem parte da comunidade. Sem relações hegemónicas nem ideias preconcebidas. Deveria ser fruto de equipas interdisciplinares aberto a ideias que podem vir de territórios desconhecidos.

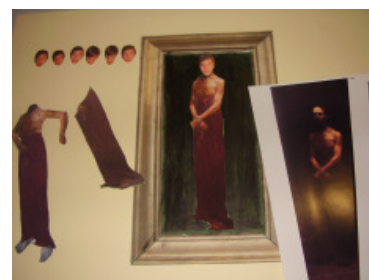
Experiências de Actividades educativas em Parceria

Existem programas a decorrer sobretudo em museus interessantíssimos do ponto de vista do interface educativo. Museus e Teatros que fomentam oficinas de tempos livres para crianças, jovens ou adultos, respondendo ao repto do entretenimento ou da aprendizagem ao longo da vida. Ou indivíduos que procuram as instituições culturais para desenvolver projectos colaborativos .

O excelente trabalho da professora Ana Barbero e do artista Yuraldi Rodriguez Puentes (parceria Museu Grão Vasco e Instituto Piaget de Viseu) que consistiu na recriação da oficina do pintor renascentista Vasco Fernandes numa sala do Museu Grão Vasco para jovens da comunidade de Viseu, Portugal (Programa Insites009[1], Museu Grão Vasco, Junho 2009) é um exemplo da capacidade de inovação de jovens artistas educadores que se dedicam à educação das artes como compromisso social.

1 http://insitesviseu08.espacioblog.com/

Programa Insites009, Museu Grão Vasco, actividade de Ana Barbero e Yuraldi Rodriguez Puentes, Junho 2009.

Paulo Dalva (Portugal) é um artista que tem trabalhado em teatros municipais e museus a partir dos seus serviços educativos propondo-lhes oficinas de animação onde as crianças e jovens cotam as suas histórias pessoais ou vivências a partir de obras de arte do museu local (Museu Quinta de Santiago em Matosinhos, Teatro Municipal da Guarda)

Fotos de oficina de animação dinamizada por Paulo Dalva, Guarda, Portugal.

Estes educadores/artistas estão conscientes das potencialidades das artes como factores de coesão social e entendimento do eu e do outro. O seu trabalho pode ser pontual e por vezes, senão na maioria das vezes voluntário ou mal remunerado, sem contratos, sem garantias nem financiamentos, mas o seu trabalho é compromisso social e pioneiro na medida em que é interdisciplinar e interinstitucional.

Lugares de refúgio e de resgate

O espaço cultural ou educativo pode ser um lugar de refúgio e de resgate, de conversa e de aprendizagem onde a cultura local e a cultura global se interpenetram. Onde as nossas histórias e as histórias dos outros acontecem. Muitas vezes vemos esses espaços como último reduto da cultura local ou de uma cultura significativa para certos locais e queremos que eles fechem as portas ao caótico frenesim das culturas globais que nos invadem o dia a dia terrivelmente visuais e sonoras, terrivelmente em movimento. Queremos a quietude do passado ou pelo menos de um passado recente para nos purificarmos. Mas será que isso é possível? Será que isso é desejável? Será que poderemos encontrar esse lugar na confluência do bulício da vida real e da quietude da instituição? Como poderá ser esse lugar? Talvez um não lugar feito de encontros e paragens entre a escola, a rua e o museu. Entre os professores, os alunos e os serviços educativos dos espaços culturais . Esses lugares poderiam responder a questões sociais, problemas comunitários ou atender a necessidades prementes da comunidade.
Os museus e outras instituições educativas e culturais podem também estar interessados em projectos transdiscplinares não só motivados pelo lucro imediato da afluência de visitantes mas também por se sentirem responsáveis perante a sociedade . Roberta Altman numa comunicação apresentada em Julho de 2009 em Veneza na conferência 'Arts & Society', descreveu um projecto educativo que envolve o Museu Americano de História Natural e o Bank Street College, em NY. A experiência tem agora dez anos e foi iniciada pela prefeitura de NY que investiu em programas educativos nos museus para ocupar as crianças do sul do Bronx que ficavam sozinhas depois das aulas. Roberta concebeu um programa interdisciplinar, onde as artes visuais e ciências têm um papel central, as crianças são convidadas a descobrir o museu e o sítio onde moram no papel de exploradores, dentro do espírito de expedição dos cientistas. As crianças descobrem o que está dentro do museu e o que está relacionado com as coisas que viram dentro do museu na área onde moram, gerando ligações criativas entre as diferentes áreas do conhecimento. A expedição é relatada em portefólios críticos que eles expõem no museu ou na escola com uma apresentação oral explicando o aprenderam em eventos abertos aos pais e à comunidade na escola e no museu.

Alunos do Bank Street College of Education no American Museum of Natural History, actividade de Roberta Altman 2009

Conclusões: Escolas /Espaços Culturais

A educação cultural é um campo não estruturado e complexo que exige uma competente parceria entre o trabalho escolar e as instituições culturais, como museus e outros espaços expositivos Na promoção de uma educação inclusiva e coerente com os problemas da sociedade contemporânea espera-se que os mediadores culturais saibam que não será apenas pela “fruição”, ou pela “contemplação desinteressada” ou ainda pela “apreciação” de obras de artes visuais que atingiremos nossas metas. É mais provável que através da “problematização” possamos ajudar os estudantes a compreender os modos como as instituições culturais (escolas, museus, e o sistema de arte em geral) os representam e/ ou excluem, assim como a compreender como tais instituições os afectam e influenciam sobre o que pensam de si mesmos (Franz, 2003).
.As instituições culturais e as escolas podem cruzar-se sem confundir a educação cultural feita num lado - educação não formal - e noutro - educação formal. O cruzamento entre escolas e museus ou espaços culturas faz parte de uma rede de nódulos gigantescos pertencentes a uma estrutura rizomática impressionante para o qual tenderia uma sociedade que aposta na cultura global e local através de espaços culturais onde se desenvolvem projectos colaborativos desenhados em conjunto desde a raiz entre todos os participantes desse interface sem que nenhum dos intervenientes imponha a sua visão da cultura ou a sua maneira de fazer cultura quer seja local ou global, em contextos educativos ou de entretenimento.

Referências

Eça, Teresa Torres: Reis, Ricardo; Silva, Susana Gomes; Barriga, Sara (2008) *Diálogos Entre Espacios Culturales y Educativos: Por una mediación participada*. In: Ricard Huerta, Romà de las Calle (Eds) 'Mentes sensibles. Investigar en educación y en museos'. Universitatde València: PUV. ISBN: 978-84-370-7147-3

FRANZ, T.S. (2003). *'Educação para uma compreensão crítica da arte'*. Florianópolis: Letras Contemporâneas

SILVA, Susana Gomes da (2006) *'Museus e Públicos: estabelecer relações, construir saberes*', in Revista Turismo e Desenvolvimento, 5/2006, Universidade de Aveiro, Aveiro, pp 161-167.

Museus e Curadoria / Museos y Comisariato

Ana Luísa Barão

Licenciada em História, variante de História da Arte (1995). Frequentou o mestrado em Arte Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (1995-1998). Docente na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (1999-2009). Actualmente é aluna de Doutoramento em Estudos Artísticos na FBAUP com tese inscrita com o tema: «Crítica de Arte em Portugal na segunda metade do século XX. Modelos e Práticas». Organizou enquanto Docente na FBAUP vários ciclos de conferências.

EGÍDIO ÁLVARO – O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO

Ana Luísa Barão

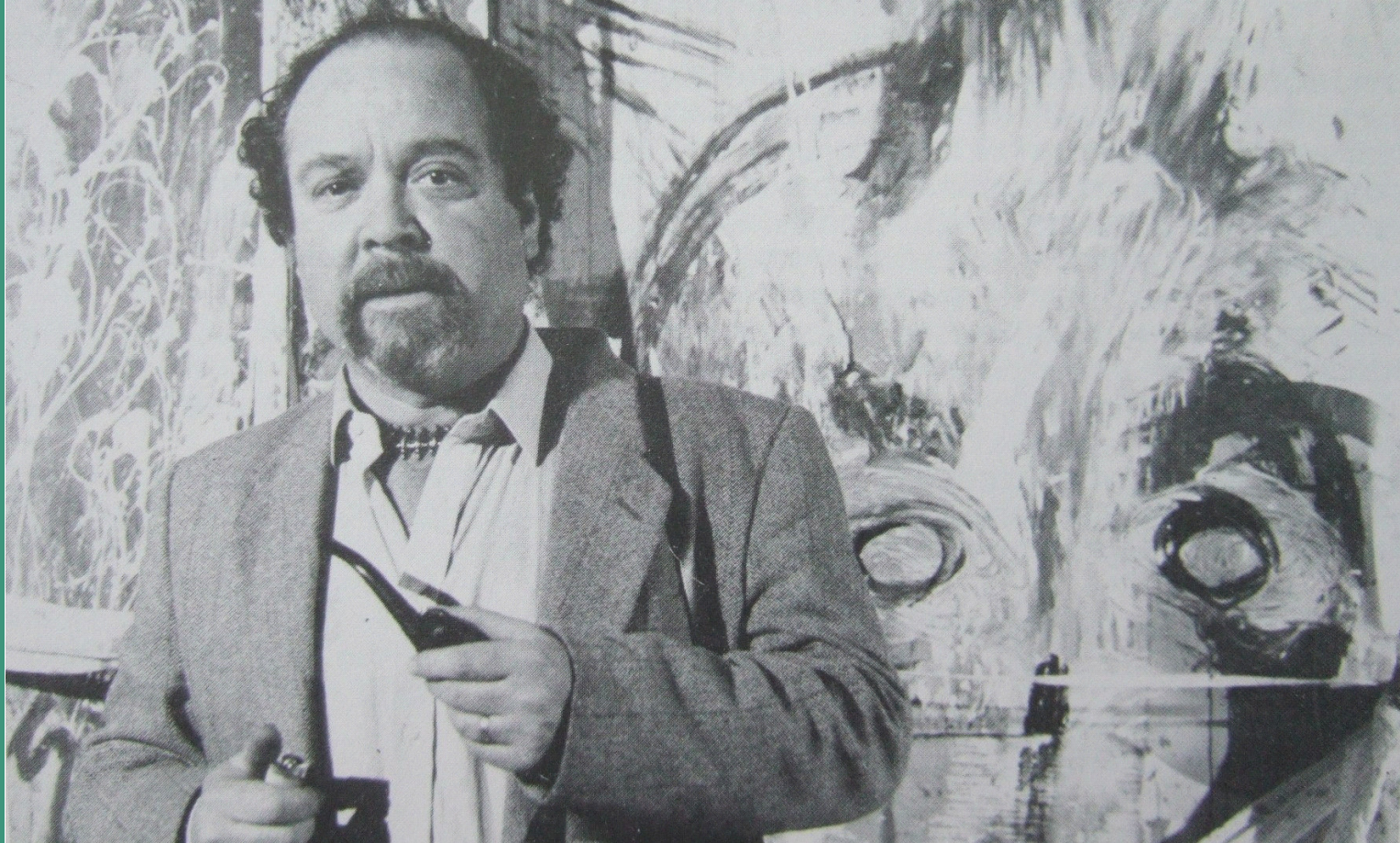
Resumo

A crítica de arte foi para Egídio Álvaro uma forma de actuar dinamicamente no contexto artístico para o inflectir no sentido que julgava mais válido – a sua visão da arte. Em consonância com este princípio age enquanto crítico (publicando no Diário de Notícias, desde 1962; na Revista de Artes Plásticas entre 1973 e 1977 e na Vida Mundial durante o ano de 1976) e, enquanto comissário de exposições, festivais e debates entre artistas. A exposição é para Egídio Álvaro o espaço concreto no qual o pensamento e a sua prática artística se encontram onde, em diálogo permanente, artistas e crítico-comissário definem o seu pensamento visual, político e social. Através das exposições que comissariou e sobre as quais escreveu profusamente – EXPO-AICA-SNBA (1972/1974); III Encontros Internacionais de Arte (1976) e Identidade cultural, massificação e originalidade (1977) – afirmou uma postura crítica e curatorial, que consideramos indissociáveis e que se situam na charneira das mudanças que caracterizam a crise do modelo museal dos anos 70 e a afirmação de uma nova fórmula expositiva que privilegia a inserção da obra de arte em contexto vivo – numa aproximação ao espaço da vida social. De que modo as concepções curatoriais propostas por exposições / bienais como a Documenta de Kassel ou as Bienais de Paris, analisadas por Egídio Álvaro na imprensa portuguesa, poderão ter influenciado os seus conceitos curatoriais é a questão a que procuraremos dar resposta na nossa comunicação através da proposta de uma noção que coloca a acção crítica e a acção curatorial num mesmo plano de intervenção.

Palavras-chave: Crítica de Arte, Comissariado/Curadoria, História da Curadoria em Portugal, Arte Contemporânea

Abstract

Art criticism was to Egídio Álvaro an opportunity to act dynamically in the artistic context to influence the sense that he thought more valid - his vision of art. In line with this principle he acts as an art critic (writing in the Diário de Notícias, since 1962; in the Revista de Artes Plásticas from 1973 to 1977 and in Vida Mundial 1976) and as exhibitions curator and organizing festivals and discussions between artists. The exhibition is to Egídio Álvaro a concrete space in which thought and artistic practice are in constant dialogue and where artists and art-critic / art-curator define their visual, political and social thinking. Through the exhibitions that he curate and on which he wrote profusely - EXPO-AICA-SNBA (1972/1974), III Encontro Internacional de arte (1976) and Identidade Cultural, massificação e originalidade (1977) – he defended a critical and curatorial attitude that we considered inseparable and that lie at the crossroads of change that characterizes the museum crisis in the 1970s and the affirmation of a new exhibition formula that favors the insertion of the artwork in a living context - getting closer to the social life. How do the curatorial concepts proposals for exhibitions / biennials such as Kassel Documenta and the Paris Biennale, analyzed by Egídio Álvaro in the Portuguese press, may have influenced his curatorial concepts, is a question we seek to address in our communication through proposed a concept that puts the curatorial and critique action on the same level of intervention.

Keywords: Art Criticism, Curator, History of Curation in Portugal, Contemporary Art

> «Dizer-se em originalidade não é tão simples como parece.
> Comporta mesmo sérios riscos de marginalização»[1].

> «Reunir um conjunto de obras de arte,
> mesmo se o contexto em que foram concebidas desapareceu,
> permite a um vasto público um primeiro contacto com o "furor poético" que as engendrou
> e provoca ocasionalmente uma paixão.
> E uma paixão chega para salvar uma exposição»[2].

Esta proposta insere-se no âmbito da história da curadoria em Portugal e pretende ser um contributo para a definição do papel da figura do crítico-comissário na década de 70 através da personalidade de Egídio Álvaro (1937-).

1 *Álvaro, Egídio - Figurações, Intervenções. Lisboa: [s.n.], 1980, p.64*

2 *Idem - Carta de Paris. Surrealismo antológico. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37932 (14 Out. 1971), p.17-18.*

1. Marcação de posições: entre o discurso crítico e o discurso expositivo.

Ser crítico de arte foi para Egídio Álvaro saber actuar dinamicamente para modificar o contexto artístico e inflecti-lo no sentido que julgava mais válido. Foi em consonância com estes princípios que activamente escreveu, quer enquanto crítico de arte, publicando no *Diário de Notícias* desde 1962, na *Revista de Artes Plásticas* entre 1973 e 1977 e na *Vida Mundial* durante o ano de 1976 ou publicando inúmeros ensaios e balanços, na sua maioria edições de autor, dedicadas aos seus projectos e aos artistas que defendia, quer como comissário de exposições, festivais e debates, num período que se estende dos anos 60 aos anos 80.
Se a crítica que exercia exigia acção, dinamismo e comprometimento[3], o modo como concebeu a concepção de exposição leva-o a identificá-la como o espaço concreto no qual o seu pensamento, acção e a sua reflexão sobre o fazer artístico se encontram e onde, em diálogo permanente, artistas e crítico-comissário definem o seu pensamento visual, político e social. A expressão *crítico-comissário* é empregue pelo próprio Egídio Álvaro quando questiona a ausência de representação portuguesa na Sétima Bienal de Paris (1971):

> «Porquê que Portugal não está representado nesta 7ª Bienal? Falta de artistas de valor com menos de 35 anos? Falta de um crítico-comissário jovem? Desacordo com as opções definidas aprioristicamente?» [4].

As Bienais constituíam sobretudo a oportunidade de «confronto extra nacional ao nível dos artistas e dos críticos que [tivessem] o privilégio de as ver e [nelas] participar», convertendo-se numa «plataforma (...) onde se joga[va] o complexo jogo dos prestígios culturais e das interferências socioculturais»[5]. Eram, por tudo isto, «pólos necessários de cristalização das contradições de cada época»[6]. É interessante notar que Egídio Álvaro destacava a importância da escolha feita pelo comissário. As bienais permitiam a uma «equipa apresentar uma escolha», esta, como todas as escolhas era, ao mesmo tempo, «um compromisso e uma limitação»[7].

3 *Idem - Carta de Paris. Gravura Portuguesa contemporânea. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37319 (29 Jan. 1970), p.19.*

4 *Idem - Carta de Paris. Sétima Bienal de Paris. Introdução crítico-irónica. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37960 (11 Nov. 1971), p.17.*

5 *Id., ibid.*

6 *Idem - Veneza - 70. Bienal de Kafka. Diário de Notícias. n.º37548 (17 Set. 1970), p.17.*

7 *Idem - Carta de Paris. Sétima Bienal de Paris. Introdução crítico-irónica. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37960 (11 Nov. 1971), p.17-18.*

Cabia ao crítico ser, neste sentido, «não (...) um mero e triste empregado de instituições, galerias, pintores ou grupos de interesses», mas possuir a capacidade de se transformar num «artista teórico, num combatente apaixonado de opções bem definidas»[8], incapaz «sob pretexto de erudição ou detenção de um certo número e chaves interpretativas» de *processos de mistificação* de artistas ou movimentos, «utilizando uma linguagem enigmática, hermética ou baixamente laudativa»[9]. Não deixa de ser interessante a conotação artística e teórica que atribui à crítica de arte. A sua acção enquanto crítico e comissário é indissociável da criatividade que ambos os exercícios exigem e é num relacionamento estético, profissional, pessoal e ético permanente com os artistas que a sua actividade se afirma.

O discurso crítico permitia aceder à compreensão da esfera de influências e às qualidades latentes de uma obra. E a função do crítico, como organizador de exposições, era a de um intermediário que, conhecendo o artista, a cultura onde se encontrava inserido e o seu público potencial, propunha uma plataforma de *compreensão mínima* através do esclarecimento das chaves que permitem aceder ao artista, à sua cultura e ao seu público[10]. No entanto, Egídio Álvaro estava consciente que esta metodologia, afirmações e opções podiam estar sujeitas a erros, sobretudo porque para si «o crítico não é um historiador, e a história do presente, ela própria, refaz-se continuamente. A arte não é, na sociedade, uma verdade ou uma realidade extra temporal. A cada momento várias opções são possíveis, e só quando tudo está terminado se poderá falar das que coincidem, diacrónica e sincronicamente, com o dinamismo do conjunto»[11]. Por isso, a função do crítico de arte era a de *clarificador de situações*[12]. Perante esta concepção Egídio Álvaro lançava as questões:

> «(...) constatadas as limitações, alguém poderá afirmar que o papel do crítico não seja o de agir no interior e no exterior deste complexo, exercendo uma influência palpável, e por vezes determinante, na evolução dos possíveis? Alguém poderá negar que o crítico pode e deve assumir um papel de unificador de conhecimentos dispersos e de disciplinas diferentes, de indicador de analogias e de promotor de ousadias que ponham em causa as ideias estabelecidas, dinamizando o conjunto?» [13].

8 *Idem - Carta de Paris. Bienal de Paris (2). Hiper-realismo - Grupo Zebra - Kudo. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37974 (25 Nov. 1971), p.19.*

9 *Idem - Carta de Paris. Fernand Léger. Diário de Notícias. Lisboa. n.º38034 (27 Jan. 1972), p.17, 19.*

10 *Idem - João Dixo. Paris: Galerie L55 / Galeria Alvarez, 1974, s/p.*

11 *Idem - Carta de Paris. Nadir Afonso. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37457 (18 Jun. 1970), p.17.*

12 *Idem - Carta de Paris. 10 Anos de Arte Portuguesa em Paris. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37787 (20 Mai. 1971), p.17.*

13 *Idem - Carta de Paris. Nadir Afonso.* **Diário de Notícias**. *Lisboa. n.º37457 (18 Jun. 1970), p.17.*

Ana Luísa Barão
EGÍDIO ÁLVARO: O CRÍTICO COMO COMISSÁRIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 284-299

No início da década de 80, no texto que acompanha a exposição *Figurações Intervenções* na Sociedade Nacional de Belas Artes (S.N.B.A.) chama a atenção para a distinção que estabelecia entre o crítico-comissário e o "prefaciador de catálogos". Estes, não procediam a qualquer tipo de escolha, não eram responsáveis nem pelas exposições, nem afirmavam uma visão da arte. Eram meros autores de circunstância: «nestas condições, é evidente que cada exposição só podia ser um fracasso, um saco em que tudo se misturava sem proveito de ninguém»[14].
Podemos ver na acção de Egídio Álvaro três linhas distintas que se entrecruzam: o texto escrito, a organização e produção de exposições e debates e as intervenções pontuais que o colocam no mesmo plano criativo dos artistas, com quem mantinha uma relação de camaradagem. Um bom exemplo deste relacionamento estreito é o "texto em branco". Durante os Encontros da Póvoa, Egídio Álvaro deu a assinar aos artistas participantes uma folha em branco. As assinaturas pretendiam ilustrar o voto de confiança que aqueles depositavam no crítico-comissário e *companheiro de estrada* mesmo antes de saberem qual o conteúdo e propósito do texto que seria *a posteriori* escrito. Egídio Álvaro, alcançando o seu propósito, escreveria apenas "Texto em Branco"[15].
Sem este diálogo que defende, não podiam existir critérios de valor na reflexão e orientação que a crítica, na sua perspectiva, representava, nem a exposição, situada num plano paralelo ao da crítica, podia reflectir esse exercício. A fusão de funções e estratégias parece ser dominante. Como tornou possível esta relação? Terá a exposição desempenhado nos propósitos estéticos defendidos por Egídio Álvaro o mesmo papel da crítica de arte, enquanto mecanismo de mediação no sentido do diálogo? Terá a sua experiência cultural de cariz europeu contribuído para as suas concepções? Terão as suas visitas às Bienais de Paris, Feiras de Arte Internacionais e à Documenta de Kassel sido determinantes para a sua visão da arte? De que modo as exposições que teve oportunidade de ver, e que comentou nos seus textos críticos, contribuíram para a sua concepção curatorial?
O número de questões aumenta sobretudo quando se verifica que na história da arte portuguesa, o nome de Egídio Álvaro surge como uma referência secundária. Excepção deve ser feita à exposição *Anos 70 Atravessar fronteiras*, recentemente inaugurada no CAM, comissariada por Raquel Henriques da Silva. Na secção

14 *Idem - Figurações, intervenções. Lisboa: [s.n.], 1980, p.6.*

15 *Assinaram: Fernando Pinheiro, Pierre-Alain Hubert, Jaime Isidoro, Serge III, Júlia Saldanha, Nadir Afonso, Carlos Barreira, Tobas, Henrique Silva, Armando Azevedo, Albuquerque Mendes, Fernando Pinto Coelho, João Dixo, Gerardo Brumester, Graça Morais, Jaime Silva, entre outros. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º7-8 (Dez.-Jan. 1977), p.31.*

documental que a exposição integra foram apresentados testemunhos daqueles que são, segundo a comissária, os críticos mais influentes da época: «José-Augusto França o mais antigo e figura de referência; Rui Mário Gonçalves então representante de uma nova geração de críticos; Egídio Álvaro, o crítico *outsider*»[16].

2. Exposições. Estruturas e reflexão curatorial: do texto ao contexto

2.1 EXPO-AICA-SNBA 72 e 74

Interessa neste momento olhar para as exposições comissariadas por Egídio Álvaro e para os textos que as acompanham e perceber que relações aí se estabelecem. Em 1972 e 1974 a secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (A.I.C.A.) organizou duas exposições – a convite da S.N.B.A. Pretendia-se que os críticos interessados apresentassem uma selecção de artistas e ao mesmo tempo que justificassem as suas coordenadas críticas[17]. O fenómeno não era novo. Desde meados da década de 60, que críticos de arte se encontram envolvidos em acções curatoriais, sobretudo no âmbito da gestão de algumas das galerias de arte, no entanto, a direcção de A.I.C.A. sentiu necessidade de justificar esta fusão de funções: «a actividade crítica tende cada vez mais a concretizar-se não apenas em forma de conferências ou de colóquios, de artigos ou de livros, mas também através de exposições, que devem ser consideradas como críticas levadas à prática»[18]. Entre os críticos estava Egídio Álvaro. No texto de 1972, a sua preocupação centrou-se, sobretudo, na definição do conceito de vanguarda, estabelecendo um esquema que relaciona «originalidade = vanguarda = esquema dinamizante»[19]. É partindo deste critérios que justifica a escolha dos artistas que apresentou[20]. Na base da sua intenção estava a vontade de definir uma nova visão da arte. A proposta de 1974, graças à diversidade estética das opções representadas e ao número artistas escolhidos, revela uma ambição maior. A existência de uma relação estreita entre a crítica e o comissariado é explícita na selecção de artistas apresentados e no texto que redigiu para o catálogo, refere ter escolhido os artistas que melhor espelhavam as ideias.

16 *SILVA, Raquel Henriques da – Apresentação. In Anos 70 Atravessar Fronteiras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. ISBN 978-972-635-206-8, p. 11.*

17 *Gonçalves, Eurico - Artes plásticas: Salão da Crítica 1972. Flama. Revista semanal de actualidades. Vol. XXIX, n.º 1277 (25 Ago. 1972), p.48-52.*

18 *A.I.C.A.- A Direcção. In EXPO-AICA-SNBA 72. Lisboa: A.I.C.A., 1972.*

19 *Álvaro, Egídio - In EXPO-AICA-SNBA 72. Lisboa: A.I.C.A., 1972. p. 22..*

20 *Os artistas foram: Aureliano Lima, Lima de Freitas, Metello Seixas, o francês Gachon e o suíço Zweidler. Idem - In EXPO-AICA-SNBA 72. Lisboa: A.I.C.A., 1972.*

2.2 III Encontros Internacionais de Arte da Póvoa do Varzim (1976)

Nos III Encontros Internacionais de Arte realizados na Póvoa do Varzim em 1976[21], Egídio Álvaro concebeu um plano curatorial onde incluiu seis exposições, debates e intervenções em espaço urbano. No âmbito das exposições, o diálogo entre Portugal e o estrangeiro é defendido em nome da valorização de um sincretismo artístico mais do que de uma uniformização estética[22]. Segundo Egídio Álvaro «os encontros apresentam-se, no panorama europeu, como alternativa viável, e talvez mesmo necessária, às bienais internacionais (Paris e Veneza) demasiado ligadas às estruturas do poder (económico ou artístico) para poderem continuar a desempenhar, como seria útil e desejável, o papel de suporte e mostruário da criação plástica contemporânea»[23]. Durante o período em que decorrerem os *Encontros*, realizou-se uma retrospectiva internacional do trabalho desenvolvido pelo grupo francês *Textruction*; uma retrospectiva do artista português João Dixo; uma exposição dedicada ao Grupo Puzzle; uma exposição *histórica* consagrada a três artistas do abstraccionismo português da década de 50 (Fernando Lanhas, Nadir Afonso e Joaquim Rodrigo); uma exposição colectiva, denominada *Vanguardas Alternativas* com Albuquerque Mendes, Da Rocha, João Dixo, Vítor Fortes, Graça Morais e o Grupo Puzzle e, finalmente, a exposição *Presença* que incluía projectos de todos os participantes. Egídio Álvaro designou as seis exposições de Documentos especificando, no próprio título, a tipologia expositiva. Para além destas exposições foram programados vários debates e *intervenções em espaço urbano*. O principal objectivo dos debates foi equacionar claramente os problemas do estatuto da arte e do artista na sociedade de então[24]. No centro do debate esteve também o problema da ausência de critérios na selecção de artistas para as representações nacionais no estrangeiro. Mas vários outros problemas foram identificados por Egídio Álvaro: o centralismo do mundo da arte na capital que "*forçava a grande maioria dos artistas do Porto à marginalização*", a má gestão do património cultural, etc. As questões da teoria e da prática da subversão

21 *Com o apoio logístico de Jaime Isidoro da Galeria Alvarez e coordenação curatorial de Egídio Álvaro foram organizados quatro Encontros Internacionais de Arte em Portugal entre 1974 e 1977 em Valadares, Espinho, Póvoa do Varzim e Caldas da Rainha. O quinto Encontro, ainda divulgado com esta designação, mas já sem a participação de Egídio Álvaro, teria lugar em Vila Nova de Cerveira em 1978 e marca o início da Bienal de Cerveira.*

22 *Álvaro, Egídio - Veneza - 70. Bienal de Kafka. Diário de Notícias. n.º37548 (17 Set. 1970), p.19.*

23 *Idem - Artes Plásticas. Encontros de Arte - Póvoa de Varzim (I) Descentralização e Diálogo. Vida Mundial. Lisboa. n.º1903 (2 Set. 1976), p.44.*

24 *Idem - Terceiros Encontros internacionais de arte em Portugal - Póvoa do Varzim. Debates. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º7-8 (Dez.-Jan. 1977), p.55.*

em arte estiveram igualmente sobre a mesa[25]. Projectaram-se slides, filmes, discutiu-se o significado da performance, a sua linguagem, o impacto e a sua inscrição no campo da arte[26]. Questões de ideologia foram também colocadas no sentido de definir uma arte voltada para as massas, uma *arte de código aberto*, praticada com *élan* revolucionário que pudesse contribuir para a modificação da prática da pintura[27]. O retrato do jovem artista português traçado por Egídio Álvaro, é tudo menos promissor:

> «o artista português, para sobreviver, está reduzido a uma das três situações: bolseiro-mendigo, durante um ou dois anos aguardando, depois, o milagre; funcionário a parte inteira e artista nas horas vagas ou, então, o que é muito raro, tendo um certo número de tachos artísticos e para-artísticos, continue a ser artista nas horas vagas; marginal, no interior ou no estrangeiro, resistir como pode às pressões, às censuras e às injustiças do meio, trabalhando quando lhe é possível»[28].

2.3 Identidade Cultural, Massificação e Originalidade na SNBA (1977)

Esta exposição representa o culminar de uma pesquisa desenvolvida por Egídio Álvaro em torno da noção de *identidade cultural portuguesa*. Segundo o crítico a exposição propunha «rever criticamente a criação plástica portuguesa do século XX» apontando «as linhas de força fundamentais (tanto ao nível teórico como ao nível objectual/produtivo)»[29]. Esta mostra foi ao mesmo tempo uma *exposição-tese*, e uma *exposição-balanço*. Tese, porque pretendia apresentar uma nova imagem da arte portuguesa. Balanço, porque passava em revista aqueles que Egídio Álvaro considerava serem os pontos chaves da história da arte do século XX português. No boletim da Secretaria de Estado da Cultura, ao apresentar a exposição, especificou:

25 *Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º7-8 (Dez.-Jan. 1977), p.57.*

26 *v. Metello, Verónica Gullander - Focos de intensidade / Linhas de abertura [Texto policopiado]: a activação do mecanismo performance: 1961-1979. Lisboa: [s. n.], 2007; Barão, Ana Luísa - Heterodoxias Performativas. Egídio Álvaro e a Performance nos anos 70 e 80. In Performa'09. Encontros de Investigação em Performance. 14-16 Maio 2009 [Actas]. Aveiro: Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Artes, 2009.*

27 *Álvaro, Egídio - Terceiros Encontros internacionais de arte em Portugal - Póvoa do Varzim. Debates. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º7-8 (Dez.-Jan. 1977), p.58.*

28 *Idem - Terceiros Encontros internacionais de arte em Portugal - Póvoa do Varzim. Debates. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º7-8 (Dez.-Jan. 1977), p.57.*

29 *Idem - Identidade cultural e massificação. Uma exposição proposta por Álvaro Egídio. Boletim SEC. n.º 5 (1977), s/p.*

«o tema da exposição e do texto crítico que lhe servia de suporte conceptual e documental era o da abordagem da arte portuguesa deste século de acordo com uma óptica que privilegiasse as vivências colectivas, os matizes específicos da nossa cultura e as obras que se reclamam abertamente de uma "diferença" e de uma dominante rebelde à colonização»[30]. Paralelamente pretendia apresentar *novas linguagens plásticas*, *novos esquemas valorativos* e sobretudo *novos objectos culturais*:

> «(...) esta exposição, mais do que um balanço, é uma soma de indícios, um panorama daquilo que, na nossa cultura, pode constituir elemento concreto de "diferença" em relação ao exterior. Se a identidade cultural se define através daquilo que existe (...), interessa, num primeiro tempo, repertoriar esses elementos de diferença. Assumi-los, depois, será outra história. (...) É minha intenção com esta exposição que se pretende polémica, introduzir no debate possível (...) sobre a nossa arte e a nossa cultura, dados que permitam uma visão mais justa dos problemas aos quais somos confrontados. É nesse sentido que passo a indicar (a análise em profundidade está feita, na maioria dos casos, em textos já publicados) aquilo que me parece ser a configuração actual da "identidade" da arte portuguesa»[31].

A exposição foi dividida em três sectores. O primeiro essencialmente documental, delineava um plano histórico-artístico até à actualidade, identificando os artistas chave, desde os modernistas, passando década a década até aos anos 70; o segundo analisava a produção a partir da *multiplicidade de suportes e de registo, da cor, forma e matéria* e das *vivências colectivas* e da *visão individual*. Esta última secção estava subdividida em três áreas conceptuais: *ironias, críticas, narrativas, mitos*; *conceito e representação* e *esculturas do imaginário*. A terceira e última secção era dedicada às *Intervenções, rituais, ambientes, espaço urbano e espaço artístico*. As reacções à exposição não se fizeram esperar. Rocha de Sousa destacou sobretudo o carácter eclético da visão de Egídio Álvaro e estabeleceu paralelos com a *Alternativa Zero*, apresentada na Galeria de Belém neste mesmo ano por Ernesto de Sousa. A exposição de Egídio Álvaro era, escreveu «uma alternativa à alternativa». Na opinião de Rocha de Sousa, Ernesto teria sido mais polémico e coerente na conjugação e cruzamento de conceitos do que Egídio. Este apresentara uma proposta mais circunstancial e improvisada, mas aceitável como proposta heterogénea da expressividade e atitudes criativas e polémicas registadas em Portugal, aliás como tinha sido o seu propósito. No entanto, é bastante crítico

30 *Id., Ibid.*

31 *Idem - Identidade cultural e massificação. Lisboa: S.N.B.A., 1977, s/p.*

quando considera discutível algumas escolhas efectuadas, considerando outras laterais a qualquer dos problemas enunciados[32].

3. Feiras, Bienais de Paris e *Documenta de Kassel*

A análise da estrutura curatorial dos *III Encontros e da exposição Identidade e Massificação* permite colocar a acção crítica e curatorial de Egídio Álvaro na charneira das mudanças que caracterizam a crise social do modelo museal, verificada nos finais dos anos 60 inícios da década seguinte, responsável pela afirmação de uma nova fórmula expositiva que privilegia a inserção da obra de arte em *contexto vivo* – numa aproximação ao espaço real da vida social[33]. Durante a década de 60, a aproximação do conceito de obra de arte à dimensão de evento conduziu também a uma mudança de atitude na crítica de arte. A produção da obra ocorre, na maioria dos casos, durante o momento expositivo – intervenções em espaço urbano, performances, etc. - colocando em causa a concepção de exposição em espaço museológico encarada como receptáculo de colecções. Se nesta dimensão o objecto tinha uma existência espácio-temporal dada a conhecer através de uma representação, nos finais dos anos 60 essa dimensão dá lugar à sua apresentação. A obra-evento / obra-acontecimento adquire significado em pleno contexto da vida quotidiana, isto é, no momento da sua apresentação, revelando uma diferente concepção de obra. A exposição transformou-se no espaço de acontecimento da obra e de activação do seu processo criativo.
Viver em Paris significou para Egídio Álvaro a possibilidade de visitar várias bienais e feiras de arte, não só em França mas também nos países limítrofes. Sobre estas visitas escreveu vários artigos na imprensa nacional documentando. Entre as exposições destacam-se a *7ª e a 8ª Bienais de Paris (1971, 1974);* a *5ª Documenta*

32 Sousa, Rocha de - Identidade cultural, massificação e originalidade. Uma proposta de Egídio Álvaro na S.N.B.A. Opção. Vol. II, n.º 83 (24 a 30 Nov. 1977), p.53; Gonçalves, Eurico - Identidade Cultural da Arte Moderna Portuguesa. Diário do Porto. (9 Dez. 1977), p.III.

33 Cf. Caballero García, Luís - Museología y Museografía: últimas tendencias. Ciencias Sociales. Acta Científica Venezolana. n.º55 (2004), p.227-333.

de Kassel; a IKI International Art Fair (1973) ou a *Prospect 37*[34]. A visão que delas traça permite compreender quais os aspectos que foram determinantes na sua reflexão e as influências que naturalmente foi absorvendo e incorporando nos seus projectos. Se no primeiro artigo sobre a *7ª Bienal de Paris* (1971) realça as tendências relacionadas com a *arte conceptual, envios postais e intervenções*, no segundo, centrar-se no *hiper-realismo*. Os textos revelam a preocupação do crítico pela definição dos diferentes conceitos e tendências envolvidas e em salientar as noções que durante os anos seguintes seriam prerrogativa das suas acções. Aspectos como a desmistificação da autoria e do valor comercial da obra de arte por um lado, e a constatação de que arte, para além de objecto de cultura, é também um produto que se submete às leis económicas[35] por outro; a *potencialidade* artística e criativa que pressente nas *Intervenções* onde engloba a *land art*, a *body art* e a *arte povera* ou a ruptura com o conceito tradicional de arte ou ainda a importância que atribui a artistas como Kienholz ou J. Beuyes[36] são reveladores dessa influência. Já no *IKI de Dusseldorf* (1973) procede à identificação de «toda a espécie de realismos mais ou menos fotográficos, consequência directa do triunfo parisiense e casseliano do hiperrealismo americano» como as tendências da «vanguarda do amanhã»[37]. É precisamente esta valorização das *figurações realistas*, mais do que das tendências conceptuais, que se detecta nas análises feitas à 5ª Documenta de Kassel (1972). Comissariada por Harald Szeemann[38], esta mostra - intitulada "Interrogations of Reality" – deu a conhecer a complexidade que então caracterizava a realidade artística, incluindo todos os

34 Álvaro, Egídio - Carta de Paris. Bienal de Paris. Arte Conceptual - Envios postais - Intervenções. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37987 (9 Dez. 1971), p.17, 19; Idem - Carta de Paris. Bienal de Paris (2). Hiper-realismo - Grupo Zebra - Kudo. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37974 (25 Nov. 1971), p.17, 19; Idem - Kassel Kassel. Documenta 5. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º1 (Out. 1973), p.16-22; Idem - Carta de Kassel. Dokumenta 5. No labirinto do visível. Diário de Notícias. n.º38324 (16 Nov. 1972), p.17-18. Idem - Carta de Kassel. 2. O Hiper-Realismo na Documenta - 5. Diário de Notícias. n.º38370 (4 Jan. 1973), p.17, 19; Idem - Carta de Kassel. Quinta Documenta (III). O Desmoronar das Fronteiras. Diário de Notícias. n.º38298 (1 Fev. 1973); Idem - Oitava Bienal de Paris. Constatações e proposições. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º2 (Jan. 1974), p.14-16; Idem - IKI Dusseldorf terceiro mercado internacional de arte actual. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º2 (Jan. 1974), p.22-24.

35 Idem - Análise de um panorama - Prospect 37 de Dusseldorf. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º3 (Fev. 1974), p.18.

36 Idem - Carta de Paris. Bienal de Paris. Arte Conceptual - Envios postais - Intervenções. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37987 (9 Dez. 1971), p.17, 19; Idem - Carta de Paris. Bienal de Paris (2). Hiper-realismo - Grupo Zebra - Kudo. Diário de Notícias. Lisboa. n.º37974 (25 Nov. 1971), p.17, 19.

37 Idem - IKI Dusseldorf terceiro mercado internacional de arte actual. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º2 (Jan. 1974), p.24.

38 Teve a colaboração de Jean-Christophe Ammann, Bazon Brock, Johannes Clodders e Konrad Fisher.

grupos, movimentos e indefinições estéticas, concebendo o mundo da arte como um contexto de enorme relativismo causado por mudanças e crises socioculturais permanentes. O processo é de total abertura às novas concepções da obra de arte e é precisamente sobre esta nova condição que críticos de arte, comissários e artistas desenvolvem as suas concepções durante este período. Para Egídio Álvaro, Kassel reflectia precisamente esse «estranho labirinto de produção artística»[39], ao mesmo tempo que constituía «um imenso laboratório de pesquisas» e «um terreno de reflexão»[40] sobre a realidade da imagem e do representado. Questionava as fronteiras do fenómeno artístico e a conquista incessante de novos terrenos artísticos. O fenómeno não era novo, alertava Egídio. Os anos 60 tinham marcado decisivamente essa abertura. A novidade desta Documenta estava, na sua opinião, na apresentação sistemática desse «desmoronar das fronteiras e o paralelismo entre aquilo a que se convencionou chamar manifestação artística e um certo número de manifestações para-artísticas (arte psico-patoIógica, arte infantil, iconografias populares, *kitsch*, publicidade, ficção científica, utopias) (...) jamais a contestação tinha ido tão longe. Nunca tinha sido mostrado e demonstrado de maneira prática que todo o suporte é valido para o fenómeno artístico»[41]. Este aspecto levava Egídio Álvaro a nomear outros problemas suscitados pelo novo estatuto da arte. Nomeadamente nas questões relacionadas com «a circulação da obra e arte, já que [era] impossível reproduzir ou transportar um *happening* ou uma manifestação baseada em elementos perecíveis a curto termo»[42]. Mas outros aspectos foram igualmente questionados: a noção de artista, o valor económico da obra de arte ou a função do museu como lugar de consagração. É neste sentido que o crítico-comissário fala da «exposição [como] um todo»[43], uma plataforma de reflexão «como o demonstram claramente as mais recentes tendências (arte corporal, que é uma reflexão sobre o individuo no mundo; arte conceptual, que é uma reflexão sobre os fundamentos da própria arte; arte tecnológica, que é uma experimentação sobre as fronteiras da arte...) e assim, de invasão a invasão (...) a reflexão sobre a arte será necessariamente, num futuro próximo, uma tomada de posição sobre a cultura, a política, a vida privada de cada um e, inclusivamente, o futuro próximo da

39 *Idem - Kassel Kassel. Documenta 5. Revista de Artes Plásticas. Análise Crítica - Ensaio e Informação. Porto. n.º1 (Out. 1973), p.16-22.*

40 *Id., Ibid.*

41 *Id., Ibid., p.16.*

42 *Id., ibid.*

43 *Id.,ibid.*

Humanidade»[44]. Egídio Álvaro acompanhou também de perto outras propostas e exposições de Szeemann[45].
São estes factos que permitem questionar algumas afirmações feitas até ao momento pela nossa historiografia da arte [46] e a necessidade de frisar a importância de Egídio no panorama da crítica artística nacional[47].

4. Exposição como instrumento crítico. O crítico como curador

Entendendo o seu trabalho de comissário como uma actividade de parceria com os artistas com quem escolhia trabalhar, pode-se entender o conceito de exposição em Egídio Álvaro numa acepção próxima à defendida por Jean-Christophe Ammann, isto é, como o local onde a obra de arte/objecto/intervenção assume o seu significado abandonando um contexto de mera citação[48]. As exposições organizadas por Egídio têm significado pelo seu todo e as obras que insere em cada uma das suas selecções funcionam em conjunto como expressão dos conceitos que estão na base da sua visão da arte. Reflectem um contexto, uma motivação, um conjunto de referências. A conceptualização realizada por Egídio Álvaro não se encerra numa única e estreita visão das obras, pelo contrário, canaliza apenas uma ponto de vista semântico, aquele que o crítico-comissário quis, em determinado momento, realçar. Mas ao contrário dos princípios que levam Jean-Christophe Ammann a individualizar e a opor a acção do crítico de arte à do organizador de exposições,

44 *Id., ibid.*

45 *Idem - Artes Plásticas. Três reflexões sobre o mundo artístico actual. Máquinas celibatárias, Máquinas Úteis, Máquinas do Poder. Vida Mundial. Lisboa. n.º1900 (12 Ago. 1976), p.41-45.*

46 *Miguel Wandschneider escreveu em 1999 que «A Documenta não abalou (...) a visão que os críticos que sobre ela escreveram tinham da arte e, portanto não modificou substancialmente os termos em que exerciam a sua actividade. (...) Os críticos continuaram a escrever sobre os mesmos artistas, sobre as mesmas tendências, sobre os mesmos tipos de acontecimentos, e segundo perspectivas que, no essencial, se mantinham inalteradas». Wandschneider, Miguel - A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto em mudança. In Circa 1968. Porto: Fundação de Serralves, 1999. ISBN 972-739-062. p.41.*

47 *Verónica Metello coloca frente a frente a actividade de Ernesto de Sousa e Egídio Álvaro afirmando: «A partir de 1974, Egídio Álvaro será o agente responsável pela dinamização das propostas artísticas portuguesas que, à luz do discurso de Ernesto, se afirmariam festivas. Como pela teia dos factos veremos, Ernesto de Sousa assume a responsabilidade por alguns momentos de intensidade, notáveis, é certo, mas sem a capacidade de gerar efectivas linhas de abertura no sentido de uma continuidade, como sucedeu com os eventos programados por Egídio». Metello, Verónica Gullander - Focos de intensidade... op.cit, p. 129.*

48 *Ammann, Jean-Christophe - L'esposizione come strumento critico: la collezione d'arte contemporanea nel museo e l'esposizione temporanea d' arte contemporanea. In Teoria e pratiche della critica d'arte: atti del Convegno di Montecatini, maggio 1978. Milan: Feltrinelli Economica, 1979. p. 166.*

sublinhado que este não é uma extensão do primeiro[49], Egídio Álvaro realiza uma verdadeira fusão. Egídio foi um explorador, um curioso, capaz de pensar em termos visuais e verbais, em contacto directo com as obras e em colaboração com os artistas, consciente dos vários contextos envolvidos. Outro contributo interessante para esta análise é a distinção entre "contemplação histórica" e "contemplação estética" feita por Hans Belting. A primeira, seria mais própria da história da arte, porque exige distanciamento temporal; a segunda, da crítica de arte, pois surge do contacto directo com o processo criativo. Esta mesma distinção pode servir para reflectir sobre a diferença entre o discurso teórico da crítica, realizado através da crítica de arte escrita e a actividade curatorial dos críticos organizadores de exposições. O exercício crítico desencadeado pela actividade curatorial exige uma aproximação empírica à obra de arte. Segundo Maurizio Bortolotti essa aproximação nasce da participação directa dos críticos nas exposições[50]. Conclui-se assim que a relação entre o processo criativo e o plano da contemplação estética é particularmente importante para reconstruir a função desenvolvida pela crítica curadora de exposições.

Entendida como comunicação, reveladora da assunção de estratégias e características que asseguram a interação entre a instância produtora e a instância receptora, capaz de orientar a actividade do espectador, a exposição assume, no caso de ser comissariada por um crítico, um papel muito semelhante ao do texto crítico. Ambos os instrumentos pretendem estabelecer a comunicação numa triangulação que envolve o texto, em sentido estrito (texto de crítica), o texto, em sentido lato (exposição) e o leitor/espectador da exposição. Por vezes as estratégias usadas são as mesmas. No caso de Egídio Álvaro, crítico e comissário activista, ambas as actividades estão profundamente inter-relacionadas.

49 *Id., Ibid., p. 173.*

50 *Restany, Pierre, [et al.] - Il critico come curatore. Milan: Artshow Edizioni, 2003, p. 29.*

Laura Castro

Em doutoramento na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Tema de investigação: "A exposição de arte contemporânea na paisagem. Origem, problemática e práticas". Mestre em História da Arte – Fac. Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1993). Licenciada em História da Arte – Fac. Letras da Universidade do Porto (1985). Publicou artigos e livros sobre arte moderna e contemporânea de que podem citar-se os mais recentes: Paisagens. Porto: Edições Afrontamento e Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2007; Conversations with Jules Maidoff. Firenze: Ângelo Pontecorboli Editore, 2007; O Lugar do Meio. "Projecto Fábrica Import Export". Guimarães: Laboratório das Artes, 2007. Membro de júris de prémios e concursos de arte contemporânea. Desenvolveu pesquisa para diferentes exposições neste domínio, algumas com responsabilidade de comissariado de que se destaca a últimas: Tito Roboredo (1934–1980). Um Corpo na Primavera. Régua: Museu do Douro; Porto; Lugar do Desenho, 2008. A partir do início da década de 90 trabalhou em museus e galerias municipais, nomeadamente na CasaOficina António Carneiro, no Museu da Quinta de Santiago e na Galeria do Palácio. Docente da Escola das Artes desde 2004, tem assegurado, entre outras, unidades curriculares relacionadas com arte contemporânea e com o discurso expositivo no século XX.

OS MUSEUS DOS CURADORES

Laura Castro

Resumo

A exposição de obras de arte na paisagem originou, a partir dos anos 70, um novo modelo de museu caracterizado por uma renovação profunda das práticas de mediação artística. É certo que os parques, itinerários e exposições em áreas em reabilitação ambiental que surgiram na Europa desde essa altura, vieram dar continuidade aos modelos tradicionais da exposição no exterior, nomeadamente aos jardins de escultura e aos museus ao ar livre, mas implicaram também alterações significativas nas estratégias de instalação e comunicação da obra. Trata-se de núcleos museológicos ancorados em políticas de curadoria da arte contemporânea que subverteram radicalmente a relação entre a obra de arte e o museu: de facto, ao operar no quadro de encomendas específicas a artistas, as obras que integram as colecções destas estruturas são o ponto de partida para a formação do museu que abandona, assim, a função de lugar de chegada anteriormente desempenhada. Os curadores assumem literalmente o papel de fundadores de museus.

Palavras-chave: Museu, Paisagem, Curadoria, Arte Contemporânea

Abstract

The exhibition of works of art in the landscape from the 70s, originated a new type of museological institutions characterized by a profound renewal of the practice of artistic mediation. It is true that the parks, itineraries and exhibitions on environmental rehabilitation areas that have emerged in Europe since then, evolved from the traditional models of exhibition in the open air, particularly those of sculpture gardens and outdoor museums, but it is also true that significant changes concerning the installation and the strategies of communication of the work occurred. Anchored in the curatorship of contemporary art, these museums radically undermined the relationship between the artwork and the museum. In fact, works that incorporate the collections of these structures result from direct commissions to artists what makes them the starting point for the museum. On the other hand, museum no longer performs the previous function of a place of arrival. The curators literally take the role of founders of museums.

Keywords: Museum, Landscape, Curatorship, Contemporary art

Se a realização de exposições temporárias constitui a face mais visível da curadoria da arte contemporânea, esta não opera apenas neste domínio, ocupando-se da formação de colecções e de museus, que aborda mediante uma participação activa na criação artística. Depois das grandes exposições dos finais da década de 60 e das seguintes, protagonizadas pelos pioneiros do modelo de curadoria que hoje prevalece num quadro de actuação institucional (vejam-se os casos de Harald Szeemann, Jean-Christophe Ammann, Wim Beeren, Jan Hoet) começaram a surgir museus estreitamente relacionados com idiossincrasias, egocentrismos e disposições pessoais de curadores.

Valerá a pena determo-nos um pouco nas diferenças entre a situação decorrente destas práticas e a situação anterior.

Um museu de arte criado a partir de uma colecção já formada – nomeadamente através da tradicional passagem de uma colecção privada ao domínio público – constitui um ponto de chegada num percurso de mediação cultural que atinge o seu termo. As obras movimentam-se em diversos circuitos de divulgação e de mercado, passam por diferentes proprietários, são apropriadas em variados lugares antes de entrarem no museu. Os agentes mobilizadores destes circuitos são vários: são os grandes coleccionadores que pretendem mostrar uma colecção, entendida como suficientemente válida para ocupar um espaço público; os artistas que comunicam o conjunto da sua obra em condições que os próprios controlam; os grupos de pressão que se movimentam no sentido de garantir que uma colecção significativa, a vários títulos, se torne representativa de valores cívicos, de identidade e de propósitos educativos. Ainda que as colecções originais se desenvolvam de acordo com critérios estabelecidos e se renovem em função de progressivas adaptações a novas exigências epocais, isso não chega para retirar a uma colecção o papel mobilizador do museu. É o conjunto de objectos que compõem a colecção a funcionar como alavanca para o seu surgimento. É, portanto, *a posteriori* que se procede à instalação de peças já existentes, o que implica a sua musealização e a sua patrimonialização, no sentido em que museu e património são processos e não acontecimentos – processos de transformação e sistemas de reconfiguração dos objectos.

Mas, um museu de arte radicado nas práticas da curadoria de arte contemporânea é literalmente dependente de curadores que, ao impor a sua visão do mundo, colocam-se no centro do debate cultural contemporâneo, asseguram a escolha dos artistas, privilegiam determinado material visual, orientam e alteram as próprias condições da mediação artística. A obra de arte é, neste contexto, encomendada, concebida, à partida, como peça de museu, entendida, desde a sua origem, como património, no sentido em que museu e património podem ser acontecimentos

e não processos. Acontecimentos nos quais se assiste ao aparecimento de obras-museu e de obras-património. O museu torna-se num ponto de partida de um percurso de produção e mediação artísticas, no quadro das indústrias culturais, que não se limita a aguardar a chegada das obras, senão que as solicita e estimula.
No âmbito específico da exposição e da criação de museus na paisagem, as diferenças entre os dois contextos são, provavelmente, mais claras ainda. Os modelos desenvolvidos nos meados do século XX, destinados à exposição de escultura ao ar livre, configuraram, em termos genéricos, três propostas museológicas – o jardim de escultura monográfico, criado por artistas que entenderam que apenas o exterior possuía as condições ideais para a apresentação do seu trabalho, sendo, eventualmente, exemplos maiores desta intenção, os de Barbara Hepworth, Henry Moore e, mais recentemente, o de Eduardo Chillida; o jardim de escultura criado para ampliar os museus em que foram gerados, através de salas ao ar livre, sendo o caso paradigmático o do jardim de escultura do Museum of Modern Art de Nova Iorque, podendo considerar-se os do Louisiana Museum, na Dinamarca, e o do Kröller-Müller Museum, na Holanda, igualmente influentes; e o museu de escultura ao ar livre, de matriz urbana, sendo o do parque de Middelheim, em Antuérpia, o mais relevante. Se, no primeiro caso, é na base de uma visão profundamente individualista e personalizada que se opera a divulgação do trabalho produzido ao longo de uma carreira artística, nos outros dois casos é uma forte incidência historicista que domina a apresentação da escultura, através da tentativa de construir panoramas da escultura ocidental, mais ou menos exaustivos, de acordo com as condições disponíveis. Em qualquer dos casos, aquilo a que se assiste é à colocação de peças ao ar livre, em espaços exteriores resguardados e delimitados em que cada escultura se acomoda numa implantação específica e claramente circunscrita.
As últimas décadas do século XX trouxeram novos modelos à exposição ao ar livre e contribuíram até para a evolução e a actualização dos modelos tradicionais referidos. Os jardins de escultura dos museus Louisiana e Kröller-Müller, bem como o parque de Middelheim, adaptaram-se, a partir dessa década, às alterações que a própria escultura atravessava. Mas, fundamentalmente, responderam também às experiências lançadas por novas estruturas de parques, de itinerários na natureza e da presença da arte em zonas em reconversão ambiental. Dizer que aqueles jardins e museus de escultura eram lugares *com* ou *de* escultura, e que estes últimos parques e itinerários são lugares *para* a escultura, não corresponde a um mero jogo de palavras. De facto, à imagem da relação entre a obra de arte e o museu de que falávamos atrás, aqui não se parte da obra para o lugar, mas de uma estreita articulação entre o lugar e a obra ou, melhor, de uma íntima colaboração entre o

lugar e a intervenção que dele se aproxima, apropria e o trata. Não há colecção pré-existente e o museu constrói-se à medida que a colecção é encomendada e as obras são realizadas.

Alguns dos exemplos mais significativos abordados no quadro da investigação de doutoramento que venho desenvolvendo são, por ordem cronológica, os seguintes: *TICKON – Tranekaer International Centre for Art and Nature*, na ilha de Langeland, na Dinamarca, criado em 1993 pelo artista e curador Alfio Bonnano; *CDAN – Centro de Arte y Naturaleza*, na região de Huesca, em Espanha, criado em 1995 pelo arquitecto, historiador de arte e curador Javier Maderuelo; o projecto *Sculpture in the Parklands*, na Irlanda, criado em 2002 pelo artista e curador Kevin O'Dweyer e o projecto *Montenmedio Arte Contemporáneo*, na zona de Cádiz, em Espanha, criado em 2001 pela curadora Jimena Blásquez Abascal. Destacaremos apenas uma intervenção artística levada a cabo em cada um destes projectos, representativa das diferenças implícitas neste modo de formar colecções e de fundar museus. Indelevelmente ligadas ao lugar em que foram concebidas e no qual se instalaram, estas intervenções permanecem, não são susceptíveis de ser integradas noutros espólios, de ser transaccionadas ou mudadas para outros lugares. Quando não permanecem é porque acabaram por ser engolidas pelo lugar, por acção do tempo e das forças naturais que a museografia deliberadamente não controla.

A obra de Alan Sonfist – *Denmark Labyrinth* ou *Maze of the great oak of Denmark within stoneship - 1001 young trees* – surge integrada no *Tranekaer International Centre for Art and Nature*. Trata-se de uma intervenção *site-specific*, entendida como uma obra sustentável que utiliza apenas materiais existentes no local e que retira dele o seu significado. As pedras erguidas delineiam o contorno e os veios de uma folha de carvalho, estabelecendo, ao mesmo tempo, as linhas de plantação de árvores. No *Centro de Arte y Naturaleza*, Alberto Carneiro instalou, em materiais não perecíveis como a pedra e o bronze, *As árvores florescem em Huesca*, intervenção que obedeceu a um exigente plano de estudo do território e de escolha do sítio para a implantação do que o escultor considera uma mandala, o centro do seu universo. Considerada por Javier Maderuelo como "arquitectura poética", a peça da colecção-itinerário exige uma deslocação a um sítio recôndito da província espanhola de Huesca para ser visitada. No território irlandês de *Sculpture in the Parklands* o americano Patrick O'Dougherty realizou uma instalação site-specific em materiais recolhidos na zona envolvente ao espaço expositivo, com a colaboração de membros da comunidade e artistas locais, ao longo de três semanas. A construção, em troncos e ramos, organiza um percurso em túnel ao longo do qual se abrem janelas e portas que os visitantes podem utilizar. Com o tempo, a intervenção acabará por se degradar e por ser diluída na natureza de onde proveio.

Em *Montenmedio Arte Contemporáneo* a intervenção de Marina Abramovic, intitulada *Human Nests*, é formada por um conjunto de aberturas escavadas numa falésia em que a artista se fez fotografar. Trata-se de uma referência aos ninhos que as aves migratórias entre a África e a Europa fazem nas suas deslocações, mas a intervenção possui ainda um outro nível interpretativo de alusão ao território de fronteira em que o parque se encontra, assolado por vagas de emigrantes clandestinos.

Intervenções como as descritas são o resultado de encomendas a um artista para um determinado lugar e os significados que a sua leitura propõe encontram a sua força nesse enraizamento. A sua existência é provocada por um convite e o convite motivado pelas características particulares do parque e pela consciência da adequação do artista às condições que este oferece.

Com objectivos diferentes, que vão desde a valorização e dinamização territorial através da relação entre arte contemporânea e natureza (*CDAN*), até à concretização de um organismo vivo que clarificasse os equívocos e os mal-entendidos que a relação arte/natureza carrega desde o período da *land art* (*TICKON*), passando pela reabilitação ambiental e pela implantação da arte num território particularmente difícil e desolador (*Sculpture in the Parklands*) e pela intenção de explorar as particularidades geográficas, sociais e políticas, e as questões de identificação numa zona de fronteira Europa / África (*Montenmedio Arte Contemporâneo*), todos partilham uma organização radicada na visão de um curador.

É certo que nenhum destes curadores ou artistas/curadores actua sozinho, encontrando-se integrados em comissões e conselhos consultivos; no entanto, também é certo que a sua condição de iniciadores dos projectos em causa, bem como a sua experiência na área em que tais projectos actuam e ainda a rede de contactos que possuem, lhes confere aquele estatuto muito particular, implicitamente assumido em tais comissões, que é o estatuto de autores – autores dos museus que idealizaram e concretizaram. E se, em certos casos, se pode falar de uma curadoria partilhada entre o curador e o artista convidado, permitindo a este último, por exemplo, a escolha dos materiais e do local de implantação da intervenção, noutros casos, é ao curador que cabem todas estas funções. No CDAN, por exemplo, existe uma espécie de hierarquia curadorial em que Javier Maderuelo funciona como o curador responsável pelo projecto e por convites a uma segunda linha de curadores que, por sua vez, contactam o artista e acompanham a intervenção a realizar no território.

Na criação destas colecções e destes museus os curadores absorvem uma diversidade de tarefas que inclui a formulação de problemas de carácter artístico e cultural, a procura de contextos adequados a esses problemas, a identificação

de oportunidades de intervenção, a conceptualização da exposição, a selecção e o convite aos artistas, o acompanhamento das propostas, a negociação com as autoridades locais, a angariação de fundos, a monitorização da instalação dos trabalhos, a coordenação da apresentação pública. A curadoria tem vindo a ser objecto do ensino académico e o aparecimento de cursos nesta área tem levado à tentativa de profissionalização dos curadores, embora a curadoria ocasional, oriunda de figuras exteriores ao meio artístico, e até cultural, continue a representar uma parcela interessante desta actividade. Não obstante, nos casos referidos, há uma plena dedicação destes curadores aos respectivos projectos.

Outra importante característica deste novo paradigma de criação de museus é reconhecida no facto de em nenhum destes casos se estar perante exposições/panorama ou mesmo exposições/diagnóstico, próprias do paradigma anterior, mas perante exposições/interpelação tributárias de uma visão particular e de um entendimento pessoal da prática artística e museológica. Mas, paralelamente a esta força individualista da curadoria da arte contemporânea, a realização destes museus também assume um ideário cultural de revisão dos modelos anteriormente institucionalizados. Neste domínio, estes projectos procuram conter as sugestões de interpretação, no sentido de acentuarem a experiência do visitante, e permitirem maior liberdade do espectador, não apenas num plano conceptual, mas num plano cinestésico, proporcionado por diferentes condições de acessibilidade. Estas desenham-se um vasto leque de opções, desde a facilidade de visionamento e de proximidade até à dificuldade de localização e de identificação de peças e intervenções.

Neste momento, será importante reflectirmos sobre as implicações da situação descrita correspondente ao modelo dominante dos nossos dias.

Antes de mais, ela permite desvanecer a questão costumeira da contradição intrínseca de um museu de arte contemporânea. De facto, se a natureza da arte contemporânea não se ajustaria à ideia de museu, a inversão dos dados da questão nos projectos referidos, faz do museu o lugar próprio da arte e dispensa a obra do tribunal do tempo para nele dar entrada. A curadoria da arte contemporânea contribui para um encontro entre a estética da recepção e a estética da criação. A encomenda, enquanto acto de propiciação da obra de arte destinada ao museu e seu fundamento teórico, contribui para o encontro entre a produção artística e o seu acolhimento, evitando que o tempo passe entre ambas as instâncias e que o juízo se faça por efeito do tempo. Os museus dos curadores subtraem-se ao tempo, contornam-no, antecipam-se ao juízo da história, propõem as obras de museu como um dado adquirido.

Toda a reflexão sobre a perda da aura, desde Walter Benjamin, surge, deste modo,

sem qualquer pertinência porque o museu deixa de ser o lugar no qual a obra arruinou a sua suposta autenticidade, a sua dimensão de inteireza, a sua energia e as suas forças vitais, para ser o lugar onde autenticidade e inteireza, longe de se suspenderem ou de se subverterem, se produzem pela primeira vez. Todo o discurso sobre a descontextualização sofrida pelas obras no museu se afigura, igualmente, sem qualquer pertinência porque o museu deixa de ser o lugar da descontextualização da obra para ser o seu lugar natural. A intervenção artística transforma-se numa emanação do lugar e, sendo esse lugar o museu, a obra é uma emanação do museu e o museu é o seu único destino. Toda a analogia, comentada por David Carrier, entre o cepticismo filosófico, enquanto negação da possibilidade do conhecimento, e o cepticismo museológico, enquanto negação da possibilidade de o museu preservar arte (por não fazer coincidir o objecto material com a obra de arte que teria sido no momento em que foi criada) desapareceria também. As práticas curadoriais na origem dos museus referidos estão alheadas desta situação, já que não se verifica o desdobramento obra de arte / objecto de museu, cuja coincidência é, em rigor, o seu princípio estruturante.

Simultaneamente, o curador como fundador de museus, assume um papel activo na cultura contemporânea, empenha-se, compromete-se e concorre abertamente para a progressiva oficialização da prática artística, para a mais completa institucionalização das suas condições de mediação, para a mais formal burocratização da criação artística. Mais do que peça vital dos mecanismos de reconhecimento dos artistas e de legitimação da obra de arte, o curador como fundador de museus, é a figura central da produção e da mediação cultural, figura que ocupa um lugar determinante na rede de relações de poder neste meio. É por estas razões e por estarmos em presença de estruturas que requerem um grau de organização e de funcionamento claramente museológico, por estarmos ainda em presença de estruturas que formam colecções, que lhes dão visibilidade, que publicam estudos críticos sobre elas, que não discuto a aplicação do termo museu a tal realidade, embora admita que, noutro âmbito, essa discussão pudesse ser relevante.

Finalmente, no contexto de arte na paisagem, tal como evidenciada, poderíamos propor um substituto para a expressão "efeito-museu" que seria algo do tipo "agente-museu" ou "factor-comissário" termos que melhor evidenciam as circunstâncias de uma acção cultural que rejeita qualquer separação entre o regime de criação e o regime de recepção, entre o regime de produção e o regime de mediação da arte.

Referências

Altshuler, Bruce, ed. (2005), *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Carrier, David (2006), *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*. Durham and London: The Duke University Press.

Déotte, Jean-Louis (1993), *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris: L'Harmattan.

António dos Santos Queirós

No domínio das Ciências da Educação: Formação Contínua de Professores e Formação Profissional, certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico de Formação Contínua de Professores nas áreas de Filosofia, História da Arte, Educação Visual e Tecnológica, História/História de Portugal, Português/Língua Portuguesa, Educação (Educação Ambiental), Concepção e Organização de Projectos Educativos. E pelo IEFP e IQF, património, turismo, desenvolvimento sustentável. Desde 1989. CEFOP. Conimbriga. Na área do ambiente, no âmbito da ONGAs, desde 1989. No Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, desde 1997. Gestor e administrador de empresas de inserção. Micro e pequenas empresas, nas áreas do turismo ambiental e gestão cultural, desde 1991. Na área da saúde desde 2005. Gestor de projectos: Parques Ecológicos. Circuito da Romanização. Roteiros do Turismo Cultural e de Natureza. EUTAP: Projecto Europeu de Telemedicina, Expovita Sénior_problemas do Envelhecimento, desde 1987. Editor scripto e multimédia e divulgador científico e de outras áreas da cultura, desde 1992. Consultor/Delegado: ESEC, IPC, Revista Turismo e Desenvolvimento, autarquias, empresas. Fundador, dirigente associativo e cooperativo, organizador de congressos, conferências e seminários, nas áreas da cultura, ambiente, museologia e educação: INSEA, APECV, LAC, CEFOP, FNAMUS, SPEA, MC2P, CISE. Pós Doutorado em Economia do Turismo Cultural e de Natureza.

OS MUSEUS E O NOVO PARADIGMA DO TURISMO

António dos Santos Queirós

Resumo

> O objectivo final da Ciência é, portanto, a formação de um quadro ordenado e explicativo dos fenómenos naturais, fenómenos do mundo físico e do mundo humano, individual e social. *(Conceitos Fundamentais da Matemática,* pág. 101, Bento de Jesus Caraça)”
> *Ex nhilo nihil,* **(**Pérsio, *Sátiras* 3.84)

Novas Tendências da economia do turismo. Empirismo e senso comum contra a ciência: A ascensão do turismo cultural e a e a sua transformação num turismo de massas. Complementos e alternativas ao modelo turístico de “sol e praia” e o fim de um ciclo económico e social. O papel dos museus, monumentos, sítios e paisagens culturais. Análise categorial dos conceitos de Rota e Circuito no contexto da economia do turismo e das suas Cadeias de Valor.

As externalidades e a importância económica do Turismo Cultural. O que ensina o mercado ibérico? Uma revolução silenciosa na relação entre o património e a economia do turismo: a=f(p). Conceito e organização do turismo cultural e do turismo de natureza. Os Museus como estruturas orgânicas do Turismo Cultural. Estatuto e função social, principais disfunções dos museus. Quem são os agentes informais do turismo? O conceito de animação.

Palavras-chave: Turismo Cultural, Turismo Ambiental, Externalidades da Economia do Turismo

Abstract

> The ultimate aim of Science is, therefore, the formation of an orderly framework that explains natural phenomena—phenomena of the physical world and of the human, individual and social world. (p. 101, Bento de Jesus Caraça, *Conceitos Fundamentais da Matemática*.)
>
> *Ex nhilo nihil,* **(**Pérsio, *Sátiras* 3.84)

The scientific corpus of tourism studies. A new tourism paradigm: the origin and evolution of the concepts of route and circuit and their critical analysis in the context of cultural tourism and nature tourism (environmental tourism) and economics and management.

Keywords: New Paradigm, Cultural Tourism, Route and Circuit

Introduction

The tourism industry and the tourism economy, fully structured with a primary, secondary and tertiary sector, and not just as a list of services and products—this is the innovative and controversial perspective of this research effort which, from its conceptual theses to the demonstration of the problem, does not cease to be questioned. We want to open a debate on the concepts of route and circuit: the "Rosetta Stone" of the question.
The concepts of tourism route and circuit are used arbitrarily, without a rigorous conceptual delimitation. The result of this lack of definition is, generally, confusion and economic inefficiency.
We will also analyze the universal question, the scientific corpus of tourism studies, from the perspective of a national travel tradition, an interpretation of the humanized landscape and use of heritage, which is often a leading indicator with respect to the arrival of European modernity. All of these are necessary to investigate, discover and integrate into the tourism supply built up throughout scientific, literary and artistic history, and which makes it possible to establish a brand identifying Portugal as a tourism destination (as in the case of Spain).

1. I&D no turismo cultural e de natureza. Indicadores para o estudo do turismo cultural e de natureza. Conceitos de Rota e Circuito à luz das Ciências do Turismo

Entendemos por Rota Turística um conjunto organizado de Circuitos de descoberta e usufruto de todos os patrimónios, com uma identidade própria e única, fundada na ecologia e na metafísica da paisagem, acessível a todos os públicos mas com produtos diferenciados segundo os seus segmentos, potenciador da organização e desenvolvimento das Cadeias de Valor da actividade turística. (Ver sítios WEB, em anexo).
Definimos Circuito Turístico como um percurso integrador de todos os patrimónios, de curta duração (não deve superior a uma jornada/um dia), acessível a todos os públicos mas segmentado, com uma identidade autónoma e inconfundível, organizado na perspectiva de descoberta e usufruto da ecologia da paisagem (num sentido do contributo científico interdisciplinar para a sua leitura) e da metafísica da paisagem (património imaterial, imaginário erudito e popular), e segundo o princípio comunicacional/emocional da "montagem de atracções", capaz de sustentar e desenvolver as Cadeias de Valor da actividade turística.
A ecologia e a estética da paisagem dependem hoje ainda mais dos agricultores

António dos Santos Queirós
OS MUSEUS E O NOVO PARADIGMA DO TURISMO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 311-323

e camponeses, porque não há uma conservação plena da ecologia da paisagem, nem se preserva a sua estética com o ermamento e abandono do mundo rural, onde persistem hoje inumeráveis biótopos que resultam da interacção da acção antrópica com a biodiversidade inicial. Com a sua ruína e emigração, correm risco de desaparecer muitas **paisagens culturais**. A existência de um património ambiental materializável pela contribuição das diversas ciências conduz ao conceito de **ecologia da paisagem**, enquanto e simultaneamente, o reconhecimento de um outro património imaterial se traduz numa **metafísica da paisagem**, dois conceitos extremamente importantes para definir o turismo cultural e de natureza e operacionalizar a oferta dos seus produtos em Rotas e Circuitos.

O crescimento da **competitividade** da economia do turismo, resultará sobretudo da capacidade de organizar as Rotas e Circuitos integradoras de todos os patrimónios, que, progressivamente integrarão os actuais pólos de atracção urbanos, conferindo-lhe uma dinâmica de visita regional, inter-regional e mesmo transfronteiriça.

Com as Rotas e Circuitos promove-se a passagem do estatuto económico de excursionista a turista, aumenta-se o seu tempo de permanência e a vontade/necessidade de regresso e fomenta-se o consumo de qualidade, isto é, no seu conjunto, o incremento da **produtividade.**

São as Rotas e Circuitos, integradas nos seus Destinos Turísticos, que geram as principais mais-valias, mas não são as estruturas que organizam essas Rotas e Circuitos, os museus, monumentos e parques, a recolher os maiores valores; a renda do turismo é recolhida externamente nas já referidas Cadeias de Valor. A incompreensão deste **paradoxo económico** é a causa do conflito histórico entre turismo e desenvolvimento, mas também a chave da sua superação, particularmente na nossa época, em que emerge um **novo paradigma do turismo**, que denominamos, turismo ambiental, isto é, turismo cultural, de natureza, em espaço rural, com novos produtos ligados ao mar e ao rio, uma gastronomia identitária e renovadas exigências ambientais de sustentabilidade, para todos os restantes produtos turísticos.

A visão dominante na actualidade, que soma os proveitos obtidos com as entradas nos museus e afins, com os resultados da sua loja, restaurante, do guionamento e outros serviços proporcionados pelas estruturas do turismo cultural ou do turismo de natureza, constitui uma perspectiva redutora que não tem em conta as **externalidades positivas** e a mudança de carácter da relação funcional entre as Cadeias de Valor da Indústria Turística e o Turismo Cultural e de Natureza, que designamos genericamente como Turismo Ambiental.

2. Uma revolução silenciosa na relação alojamento-património: A nova função a = f(p)

Seja **a** a variável do alojamento e **p** a variável que representa o conjunto do património natural e cultural. A lei matemática assenta na correspondência entre **a** e **p**, correspondência unívoca no sentido **a→p.** Dizemos que a variável **p** é uma função variável de **a** e escrevemos simbolicamente **p=f(a)**, sendo que **a** é a variável independente e **p** a variável dependente. No campo da matemática, em rigor, a um valor de **p** corresponde um só valor de **a** e, no mercado turístico, o mesmo monumento, sítio ou paisagem é visitável a partir da existência de várias unidades hoteleiras, relativamente próximas. Ora, o que resulta do emergir de uma nova classe média culta, da emancipação da mulher contemporânea pelo trabalho, de uma juventude cada vez mais instruída e da antecipação da reforma activa em segmentos da classe média, é uma mudança de gosto e de motivação nas viagens, provocando uma inversão funcional. Actualmente **a=f(p),** isto é, a generalidade das unidades hoteleiras, na sua uniformidade construtiva e de serviços, deixou de ser o pólo de atracção, tendendo a tornar-se dependente da existência na sua área funcional de mercado de valores patrimoniais conservados e acessíveis ao público.

3. Novos produtos turísticos. Novos públicos

A publicação, no espaço de 4 anos, de dois trabalhos sobre a evolução nacional dos públicos dos museus e afins, em paralelo com os estudos de público e mercado realizados a partir de Conimbriga, põe em causa a visão do "senso comum" instalada não apenas na generalidade dos cidadãos mas também a nível dos decisores políticos e económicos. Portugal emerge, já em 1998, como dispondo de valores de procura deste segmento de mercado, que estrutura o Turismo Cultural, ao nível europeu e internacional. Utilizamos aqui a definição internacional de museu adoptada pelo ICOM.

1998 ► 8.541.060
Número de visitantes dos museus e monumentos, em Portugal...mas, 69,6% na Região de Lisboa, 11,7% no Norte, 5,8% no Centro, 3,8%no Alentejo, 1,4% no Algarve, 0,8% nos Açores e 6,9% na Madeira.
Fonte: Inquérito aos Museus de Portugal, IPM, 2000.

2002 ► 13.609.609
Número de visitantes dos museus e monumentos, em Portugal...53,1% na Região de Lisboa, 19,9% no Norte, 11,6% no Centro, 3,9% no Alentejo, 5,5% no Algarve, 1,0% nos Açores e 5,0% na Madeira.
Fonte: O Panorama Museológico em Portugal (2000-2003). IPM, 2005.

Se o ano de 1998 representa uma relação de procura elevada, ela concentra-se, no entanto, na região da Grande Lisboa, sendo relevante o número de visitantes na Madeira, a confirmar as potencialidades do seu turismo cultural. Mas em 2002, fica registada uma efectiva disseminação da procura pelo todo nacional. Para esta profunda mudança, contribuíram, na nossa opinião, quatro factores fundamentais que analisaremos de seguida:

Em primeiro lugar, verifica-se que o aumento da oferta desencadeou vagas sucessivas de visitantes. Nos vinte anos decorridos entre 1980 e 1999, cresceu em 50,1 % o número de museus abertos. Sendo que o segmento dos Jardins Zoológicos, Botânicos e Aquários, representam, só por si, 23,1% do público e os Monumentos Musealizados 26,5%.

Em segundo lugar, desenvolveu-se em Portugal um amplo processo de democratização e qualificação das estruturas museológicas. Ao contrário da ideia comum de que os nossos museu e afins fecham ao fim de semana. Nesta matéria, a nota negativa vai para os museus das Universidades, que estão fechados ao domingo. Os grupos escolares e os professores que os enquadram têm em regra entrada gratuita, e ao domingo de manhã, uma vez mais os museus do IMC dão o exemplo de democratização com acesso gratuito. Generalizou-se igualmente o desconto nas entradas para os mais velhos e grupos especialmente carenciados (lares de 3ª idade, centros de reabilitação). O funcionamento regular e democrático dos museus e afins, servidos pelas novas TICs_Tecnologias de Informação e Comunicação, é o eixo fundamental da animação turística e as outras actividades integradas na sua programação_ exposições temporárias, teatro, música, etc., um complemento em crescendo.

Em terceiro lugar, os professores e as escolas, em paralelo com as autarquias, trouxeram aos museus novos públicos, o escolar e o das classes populares. Trata-se de visitas de estudo, melhor ou pior organizadas, e excursões apoiadas pelos transportes municipais. Não obstante, seria completamente errado interpretar o crescimento do número de visitantes como reportando-se sobretudo aos grupos escolares. Dois dados chegam para o demonstrar: O estudo de 2002 indica que esse valor é de 19%; o gráfico de visitantes de Conimbriga, nos últimos 10 anos, aponta para uma média de um terço.

De qualquer modo, o trabalho de campo e a experiência que recolhemos em Conimbriga e no cooperação com outros museus e afins, nomeadamente, o Museu Nacional de História Natural da Universidade de Lisboa _MNHN e o Visonarium, Centro de Ciência promovido pela AEP; permite-nos concluir que hoje os professores são os principais **agentes informais** do turismo.

Em quarto lugar, as crianças e jovens transformaram-se, eles próprios, em

António dos Santos Queirós
OS MUSEUS E O NOVO PARADIGMA DO TURISMO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 311-323

promotores das visitas aos museus. Trata-se de um fenómeno recorrente, por exemplo, mos museus e centros de ciência e, em particular, nas exposições científicas. Mas o tema dos jovens públicos de turismo tem de ser enquadrado nas novas tendências de evolução do mercado ibérico e internacional, e obriga-nos a reenquadrá-lo nesse contexto. Esta análise é igualmente válida para as áreas protegidas, embora aqui a dinâmica de visitas encontre nas associações ambientalistas o primeiro grande impulso. Infelizmente a maior parte dos Centros de Interpretação dos nossos parques e reservas naturais estão fechados ao fim de semana. Ao mesmo nível de contributo estão as associações de amigos dos museus face ao Turismo Cultural.

4. Novos mitos e falsos dilemas: a oposição turismo cultural vs turismo de massas, ou qualidade vs turismo de massas

O quadro seguinte, resultado de um inquérito sistemático aos segmentos de públicos visitantes de Conimbriga (Base: 150.000/ano, última década), realizado ao longo dos anos mais recentes, dão-nos uma ideia e da importância económica do turismo cultural das suas externalidades :

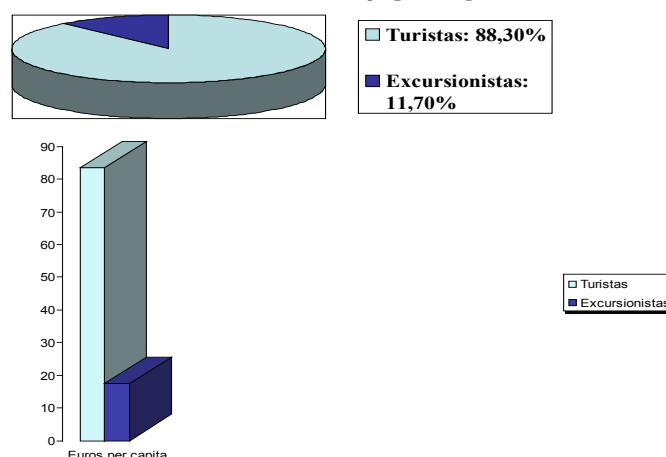



Fig. 1. Rendimento relativo dos turistas vs excursionistas em Conimbriga, em Milhões de Euros_M €.
Fonte: Inquérito anual LAC/CEFOP.2007

A importância das estruturas aeroportuárias descentralizadas e do Turismo Cultural emerge nas figuras seguintes:

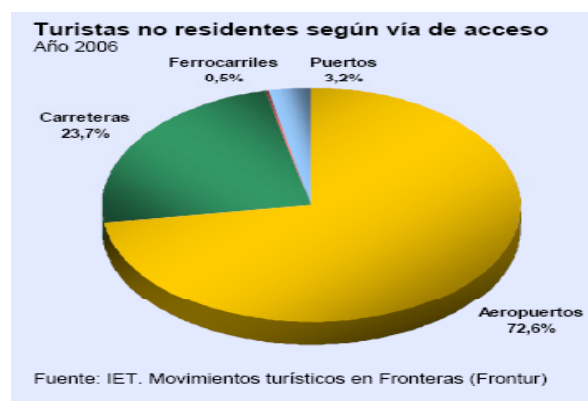



Fig. 2. Movimento aeroportuário em Espanha. Fontes: IET. AMENA. FONTUR.

A existência dessa rede de aeroportos em Espanha, a par do incremento da oferta do turismo cultural, constituíram factores decisivos para suster a queda do número de turistas e para aumentar o seu valor acrescentado, sobretudo graças ao incremento dos voos de baixo custo (*low coast*). Observemos no quadro seguinte o predomínio das actividades culturais sobre as tradicionalmente ligadas ao modelo de "sol e praia"

Turistas según tipo de actividad realizada. Años 2005 y 2006
Miles de turistas y variación interanual (vías de acceso: aeropuerto y carretera)

	2005	2006
Visitas culturales	27.994	29.233
Actividades de diversión, discotecas, clubes...	13.116	13.264
Actividades deportivas	8.885	8.558
Deportes naúticos	3.903	3.076
Senderismo, montañismo	1.168	1.163
Golf	1.006	998
Deporte aventura	254	260
Esquí-nieve	103	59
Caza	33	72
Otros (windsurf, buceo, pesca...)	3.642	2.838
Visitas a familiares	6.392	6.930
Actividades gastronómicas	6.110	5.440
Asistencia espectáculos culturales	5.155	4.613
Visita a parques temáticos	3.517	3.447
Otras actividades culturales	4.256	3.434
Servicios tipo balneario, talasoterapia...	1.125	1.325
Asistencia a espectáculos deportivos	1.156	1.122
Visitas, casinos, salas de juego	1.248	1.025

Fuente: IET. Encuesta de gasto turístico. Egatur.

Fig. 3. Actividades realizadas pelos turistas em Espanha. Fonte: IET

Mas o valor acrescentado das actividades culturais acentua-se quando se cruzam estes dados com a segmentação das receitas: os turistas ocupados com actividades culturais representam 58,1% dos gastos totais em Espanha, quase o dobro dos que preferem as diversões e discotecas, 32,2% dos gastos! (Fonte IET.2004)

5. Turismo cultural e turismo de natureza: conceptualização e suporte científico

O que são, afinal, o turismo cultural e o turismo de natureza? Propomos a seguinte definição: São fileiras produtivas orgânicas e produtos turísticos que incorporam, ao nível da concepção, organização e promoção, conteúdos e matérias dos domínios da cultura e da cultura científica, em particular, no que respeita ao **turismo cultural,** da museologia e das ciências do património e, ao nível do **turismo de natureza**, das ciências do ambiente, mas ajustados à dinâmica e aos objectivos da economia do turismo, no quadro da gestão das suas Cadeias de Valor.

O Turismo Cultural só existe quando se organiza a rede dos principais museus, monumentos e sítios históricos e arqueológicos, nomeadamente os que são Património da Humanidade, festas e celebrações.

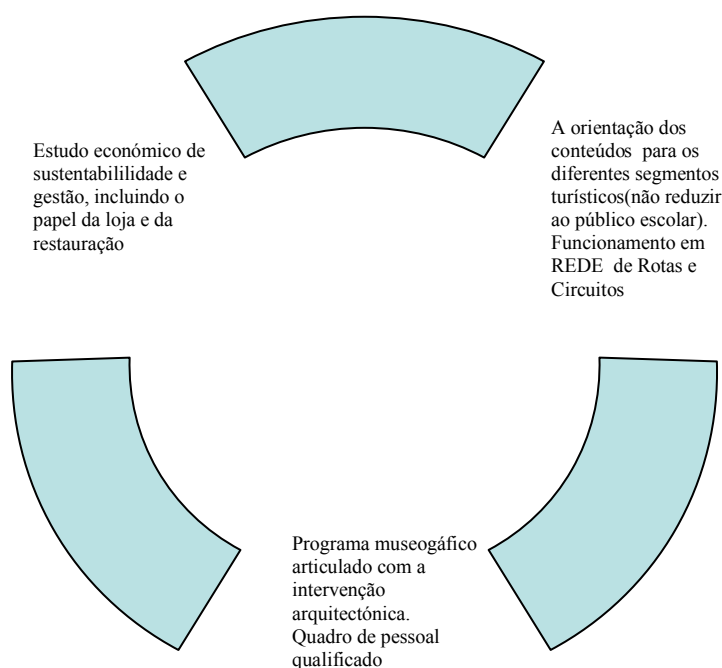



Fig. 4. Diagrama de correcção das disfunções museológicas, na óptica da economia do turismo e do turismo cultural

Apesar de tudo, não podemos deixar de concluir pela evidência de que o que está em atraso em Portugal é sobretudo a valorização dos recursos museográficos (e os das Áreas Protegidas) como produto turístico e tal falha diz respeito, simultaneamente, à oferta oriunda das empresas do sector turístico e a erros de concepção e gestão ainda comuns a uma parcela significativa dos novos projectos museológicos, tanto da administração pública como do sector privado, que aqui representamos sinteticamente: Tal significa, do lado dos museus, que se concebem muitos dos seus programas como dirigidos preferencialmente ao público escolar, enquanto que, do lado dos agentes turísticos, estes não entendem que, aquilo a que chamam "animação", não depende principalmente da organização de eventos efémeros, mas, sobretudo, da abertura regular, da acessibilidade e da dinâmica criativa das "experiências e vivências culturais" nos espaços museológicos e monumentais. Referimo-nos às "experiências" em contextos de visita e participação organizadas pelos museus e às "vivências" no quadro das visitas livres auto-organizadas e de escolha individual, apelando em qualquer caso à multitude dos sentidos e dos afectos.

Bibliografia

Avocat, Charles (1996), Plusieurs Auteurs. *Lire le Paysage. Lire Les paysages. Acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983.*Université de Saint-Étienne, CIEREC.

Caraça, Bento de Jesus (2003)*, Conceitos Fundamentais da Matemática*. Lisboa, Gradiva.

Costa, C. M. M. (1996), *Towards the Improvment of the Efficiency and Effectivness of Tourism Planning and Development at Regional Level: Planning, Organizations and Networks, The case of Portugal*, Inglaterra, Universidade de Surrey, tese de doutoramento.

Cunha, Lúcio, Alarcão, Adília, Queirós, António dos Santos, e outros (1996), *Roteiro_O Oppidum de Conimbriga e as Terras de Sicó*, Conimbriga.

Dionísio, Sant´Anna (2006), *Guia de Portugal, vol. III*. Lisboa: Reedição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

Ferreira, Ana e Carlos Costa, Carlos, «*Novos turistas no centro histórico de Faro*», in Separata da Análise Social, nº180.

Gil, Fernando Bragança Gil (2007), *Algumas Reflexões Sobre Instituições Museais Científicas, Contributo Para O Debate Nacional Sobre Educação*, Visionarium_Vila da Feira, mc²p.

Kotler, P. Marketing (1997), *Managment: Analysis, Planning, Implementation and Control.* (9th ed.) Upper Saddle River, N. J.: Prentice Hall.

Lima dos Santos, Maria de Lurdes, Soares Neves, José, Telmo Gomes, Rui, Henriques da Silva, Raquel e outros (2000), *Inquérito aos Museus de Portugal*, IPM, Lisboa.

Lima dos Santos, Maria de Lurdes, Bairrão Oleiro, Manuel, Alves dos Santos, Jorge, Saldanha Nunes, Joana e outros (2005) *O Panorama Museológico em Portugal (2000-2003*), IPM, Lisboa.

Proença, Raúl (1991), *Guia de Portugal, vol.I*. Lisboa: Reedição da Fundação Calouste Gulbenkian.

Queirós, António dos Santos, Berliner, Ana, Vasco Rodrigues, Adriano, Ribeiro, Maria Luísa e outros (2003), *Roteiro_Património Natural e Cultural do Vale do Côa e Além Douro*, bilingue, Português-Epanhol, Conimbriga.

Queirós, António dos Santos, Vasco Rodrigues, Adriano, Ferreira, Narciso, Vieira, Gonçalo, Jansen, Jan, dos Santos, Lemos, Rosa, Paulo Castro, Paulo e outros (2007), *Roteiro_Património Natural e Cultural da Serra da Estrela*, bilingue, Português-Espanhol, Conimbriga.

Queirós, António dos Santos (2007/2009), *Corpus Científico do Estudos de Turismo. E o novo paradigma do turismo. Programa de investigação sobre Turismo Cultural e de Natureza e desenvolvimento sustentável.* Relatório Final. Departamento de Economia, Gestão e Engenharia Industrial (DEGEI)

Queirós, António dos Santos e outros (2001), *Natureza e Ambiente. Representações na Cultura Portuguesa*. Coordenação de Beckert, Cristina. Introdução de Soromenho-Marques, Viriato. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Fontes, INTERNET

Albuquerque, Maria Luís, Godinho, Célia, Turismo, Diagnóstico Prospectivo, GEPE, www.gee.min-economia.pt (2001)

Encuesta de Gastos Turísticos (EGATUR), Instituto de Estudios Turisticos, www.iet.tourspain.es (2004)

Movimientos Turísticos de los Españoles (FAMILITUR), Instituto de Estudios Turisticos, www.iet.tourspain.es (2004, 2005, 2006)

Informação Estadística, www.ine.es

Statistics & Economic, Measurement of Tourism http://www.world-tourism.org/

http://lac.pt/

http://terrassico.lac.pt

http://valecoadouro.lac.pt

http://www.turismo.guarda.pt/descobriraregiao/serradaestrela/Paginas/default.aspx

Beatriz Veroneze Stigliano e
Pedro de Alcântara Bittencourt César

Beatriz Veroneze Stigliano: *professora da Universidade Federal de São Carlos, coordena o curso de Turismo. Possui graduação em Turismo pela Universidade de São Paulo (1999), mestrado em Ciências da Comunicação/Turismo pela Universidade de São Paulo (2004), mestrado em Leisure and Environments pelo programa WICE – Wageningen University (2003), Doutorado em Ciência Ambiental pelo PROCAM / Universidade de São Paulo (2009). Trabalha com planejamento turístico e gestão da visitação em áreas com apelo patrimonial (natural e cultural).* ***Pedro de Alcântara Bittencourt César:*** *Professor titular do Centro de Artes e Arquitetura e do Programa de Mestrado em Turismo da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Arquiteto e Urbanista formado pela Universidade de Taubaté. Consultor na área de planejamento urbano e planejamento turístico. Professor universitário, especialista em Planejamento e Marketing Turístico (SENAC–SP), Mestre em Turismo (Centro Universitário Ibero-Americano –UNIBERO) e doutor em Geografia (Universidade de São Paulo –USP).*

GESTÃO DA VISITAÇÃO AO PATRIMÔNIO CULTURAL: ESTUDO COMPARATIVO DE MUSEUS NA CIDADE DE SÃO PAULO

Beatriz Veroneze Stigliano e Pedro de Alcântara Bittencourt César

Resumo

Estudo comparativo da gestão da visitação de museus paulistanos. Analisa-se a formação de dois atrativos culturais, o Memorial do Imigrante e o Museu do Ipiranga. O primeiro, uma instituição criada, inicialmente, para acolher os viajantes recém-chegados a São Paulo e, o segundo, um local destinado, desde sua origem, a desempenhar a função de museu e monumento. A discussão tem como base o arcabouço teórico que envolve a reflexão sobre a 'nova museologia'. Recorre-se às Cartas Patrimoniais e a políticas públicas nacionais, focando menções feitas às questões ligadas à ideologia, ao envolvimento da comunidade local, à contextualização do patrimônio no desenvolvimento urbano e ao uso turístico. Analisam-se, dessa forma, os dois museus, em termos de suas peculiaridades de gestão, para uma leitura sobre sua relação com a contemporaneidade da visitação a esses patrimônios.

Palavras-chave: Atrativo Cultural, Museu, Gestão, Patrimônio Cultural, Visitação

Abstract

Comparative study of the visitor management of museums located in São Paulo city. It analyzes the formation of two cultural attractions: the Immigrant Memorial and the Ipiranga Museum. The first, an institution created, initially, to welcome the newly arrived travelers to São Paulo and the second, a place designed, from its origins, to play the role of museum and monument. The investigation is based on the theoretical framework of the 'new museology'. The heritage charters and national public policies are studied, focusing on issues related to ideology, the local community, the contextualization of heritage in urban development and tourist use. It examines, therefore, the two museums in terms of managerial peculiarities, analyzing the visitation to these heritage sites at the contemporary moment.

Keywords: Cultural Attraction, Museum, Management, Cultural Heritage, Visitation

Introdução

Estuda-se a relação entre museu, visitação e comunidade. Inicialmente, analisou-se a região central da cidade de São Paulo, enfocando o museu da Língua Portuguesa. Nesta pesquisa, agora apresentada, abordam-se dois modelos adotados pelo governo do estado de São Paulo. Inicialmente, contextualizam-se suas ações no arcabouço ideológico preservacionista.
A formação do estatuto regulatório da política de preservação do patrimônio nacional tem por base as Cartas Patrimoniais, nome dado a documentos desenvolvidos por instituições de preservação que têm como característica sua abordagem *pluri* nacional. Escritas por vários grupos, com perspectivas ideológicas diversas ou representantes de entidades governamentais, tais cartas referenciam os valores patrimoniais quanto à utilização e sua relação com a sociedade. Nesta pesquisa, estuda-se o contexto institucional global e local, em que são elaboradas. Analisam-se suas indicações quanto à re-funcionalização e composição do patrimônio arquitetônico e urbano, bem como seu desdobramento nas lógicas de utilização patrimonial. Ao verificar as bases conceituais, pesquisam-se seus promotores e elaboradores e busca-se refletir sobre o **Memorial do Imigrante e o Museu do Ipiranga, ou Paulista**, desenvolvendo uma análise crítica sobre estes locais, com relação à visitação.

Uma breve contextualização sobre a 'nova museologia'

Busca-se, inicialmente, traçar um quadro teórico referencial para balizar análises no que tange à abordagem de uma 'nova museologia'. Conceito advindo do tempo do colecionismo de objetos preciosos, atualmente, valores como territorialidade patrimonial se agregam à perspectiva museológica.
O museu é uma instituição controversa. Configura-se como algo além de um lugar onde se armazenam, conservam e mostram obras e objetos do patrimônio. Assim, espera-se que recicle os seus papéis habituais de "sacra entidad conservadora y distante que ha venido ejerciendo en favor de una cercanía informadora y comunicativa con la comunidad" (FERNÁNDEZ, 2003, p. 11). Desta forma, pode-se falar de algo vivo e didático, de um museu como sedução e espetáculo, com muitos matizes "como puedan ser los propios de una cultura finisecular, fragmentada, neobarroca y consumista, en conexión con ciertos parámetros de una llamada sociedad postmoderna" (FERNÁNDEZ, 2003, p. 15-6).
Define-se a nova museologia (Maure, 1996, p. 127). Com essa abordagem, destaca-se um novo paradigma – da mono à multidisciplinaridade; do público à comunidade;

do edifício ao território; da conscientização da comunidade com relação à existência e ao valor de sua própria cultura; de um sistema aberto e interativo, tendo por objeto o patrimônio doado pela comunidade; do diálogo entre sujeitos, com a participação ativa dos membros da comunidade, em que o museólogo deixa a posição de *expert* e passa à de catalisador a serviço das necessidades da comunidade. A exposição coloca em cena os objetos, com uma linguagem visual utilizada e praticada por todos na vida cotidiana.

A nova museologia representa, assim, uma experiência coletiva de reconhecimento, salvaguarda, gestão e projeção do patrimônio mais vital para a sobrevivência de uma coletividade. Remete às capacidades e competências de indivíduos, grupos e organismos com a ação democrática no espaço público (DOUCET, 1996, p. 145-146). Nele, o museu converte-se em uma instituição viva, dinâmica e de difusão sociocultural ativa; saindo de uma posição distante e inacessível ao público não especializado para tornar-se uma instituição cultural a serviço da comunidade e do patrimônio e utilizada por todos (FERNÁNDEZ, 2003, p.91).

Cartas Patrimoniais

As Cartas Patrimoniais contribuem, em alguma medida, para uniformizar os discursos do cuidado ao bem patrimonial. Entretanto, ao serem elaboradas por grupos de interesses diversos, muitas vezes, competem nas suas lógicas quanto aos princípios de autenticidade, de restauro do objeto, de inventário, de hierarquia, de valores artísticos, embora tenham influenciado a formulação de políticas de visitação e utilização diversas. No processo de conservação dos bens, as abordagens ideológicas e construtivas de duas personalidades antagônicas constituem a base de sua fundamentação: John Ruskin e Eugenio Violet Le-Duc (CÉSAR, 2007).

Um dos momentos emblemáticos da evolução da abordagem patrimonial remete à Conferência Geral (1956) realizada pela UNESCO - Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura realiza, na cidade indiana de Nova Delhi. Importantes reflexões gerais, como a perspectiva do Estado em garantir a proteção e o uso dos bens históricos, prevendo a necessidade de comunicação e acesso à comunidade internacional, são observadas. Enfoca-se, ainda, à utilização e realização de ações educativa com a participação de estudantes, além da ampla divulgação e a formação de circuitos turísticos, exposições e conferências a respeito do bem cultural.

Em 1968, em sua 15º Seção, são apresentadas, na UNESCO, recomendações sobre a conservação dos bens culturais, que devem ter funções para atender às expectativas da sociedade contemporânea. Contribui com a 19º Seção, e as considerações sobre

a salvaguarda dos conjuntos históricos e sua função na vida contemporânea, caracterizada tanto por sua lógica histórica como pela tradicional. Salienta-se, ainda, a necessidade de integrar a vida contemporânea como elemento fundamental que deve ser abordado no planejamento urbano e regional. Quanto ao perigo de sua uniformização e despersonalização, se expressa o dever das relações culturais eminentes de serem fundamentadas na identidade do lugar. Nela, atribui-se ao Estado o papel de elaborador de políticas de proteção e de "revitalização", por meio de projetos de planejamento nacional, regional e local. Quanto à utilização dos bens, pontua-se que "seria, portanto, essencial manter as funções apropriadas existentes, e, em particular, o comércio e o artesanato e criar outras novas que, para serem viáveis em longo prazo, deveriam ser compatíveis com o contexto econômico e social, urbano, regional ou nacional em que se inserem" (UNESCO, 1976). Para tanto, é proposta a formação de pólos culturais que sirvam de referência para um desenvolvimento cultural das comunidades circundantes e inseridas.

Entretanto, no ano de 1980, seguindo na mesma linha da Carta de Veneza, o ICOMOS elabora a Carta de Burra, e, afirma a manutenção de um entorno visual apropriado (ICOMOS, 1980, art.8º), e o respeito a todas as alterações realizadas ao longo do tempo. Na declaração do México, de 1985, o ICOMOS reforça o valor de auto-afirmação, na elaboração cultural de cada povo. Na mesma direção, na Carta de Washington (1986), salienta a necessidade da participação da população local no sucesso da preservação (ICOMOS, 1986). O ICOMOS, no ano de 1999, contribui com o reconhecimento da atividade turística em sua Carta Internacional de Turismo Cultural. Nela, são estabelecidos princípios a respeito do turismo e o patrimônio, reforçando o valor da atividade turística na conservação e como instante econômico, de educação e de conscientização. Porém, reforça a necessidade de inserir as comunidades locais como beneficiárias da atividade.

As especificidades no continente americano

A Organização dos Estados Americano (OEA), promoveu, em 1967, reunião a respeito de conservação e utilização do monumento e lugares de interesse histórico e artístico, associando a questão ideológica para a região. Após a publicação da Norma de Quito (1967), acirra-se o interesse sobre o patrimônio cultural na utilização turística. Nela são apresentadas propostas concretas para a utilização do patrimônio, tendo em vista o panorama de transformação de áreas de poucos recursos econômicos da América Latina. A valorização do bem patrimonial associa-se ao desenvolvimento econômico e social. Importante observar que, nesta perspectiva, estende-se o interesse relacionado às manifestações culturais dos

séculos XIX e XX. Foca-se, assim, uma política de valorização do bem histórico, para que este cumpra novas funções, oriundas do processo de visitação, e, conseqüentemente, de incentivo ao investimento e associação do capital privado, visto como necessário para uma proteção duradoura. Concretiza-se a importância do recorte territorial.

No Brasil, o Compromisso de Salvador (1971), encontro de autoridades da área de cultura, de todos os níveis, recomenda a criação de leis para ampliar as ações e usos dos bens tombados. Ressalta-se o conceito de ambiência, entendido como proteção paisagística, arquitetônica e cultural. Nele, aborda-se o turismo e reforça-se a necessidade de planejar a condição ideal de utilização e divulgação. Recomenda-se, ainda, que "os órgãos responsáveis pela política de turismo estudem medidas que facilitem a implantação de pousadas, com utilização preferencial de imóveis tombados" (COMPROMISSO DE SALVADOR, 1971).

No ano de 1974, sob o auspício da OEA e tendo como tema a experiência na conservação e restauração do patrimônio monumental dos períodos colonial e republicano, elabora-se a Declaração de São Domingos. Tinha-se, como intuito, desenvolver reflexões como um compêndio da Carta de Veneza (ICOMOS-UNESCO, 1964) e das Normas de Quito (OEA, 1967). Nesta resolução, reforça-se o papel da iniciativa privada como agente conservador e de valorização do centro histórico, e, para tal, recomenda-se que os governos estabeleçam medidas legais para sua utilização econômica.

A Carta de Restauro (MIP, 1972), ao reforçar a abrangência da obra de arte em qualquer época, tem grande repercussão no Brasil. Por esta carta, abre-se um leque de opções, principalmente, ao inserir seu uso na lógica sócio-espacial presente. Para tanto, estabelece que deve ser elaborado projeto para a restauração de obras arquitetônicas após exaustivo estudo, devendo contemplar diversos pontos de vista. Para tanto, espera-se que se estabeleça a análise de sua posição, no contexto territorial ou no tecido urbano, dos aspectos tipológicos, das elevações e qualidades formais, dos sistemas e características construtivos, etc., assim como dos eventuais acréscimos ou modificações (MIP, 1972).

Pensa-se na totalidade da obra, incorporando, em sua análise, a ambiência social, cultural e natural e todo o seu processo histórico e artístico. Deve-se, em sua elaboração, ter em mente a conservação do entorno urbano e paisagístico, mantendo as estruturas viárias e os edifícios existentes.

Objeto de estudo – Memorial do Imigrante e Museu do Ipiranga

O Memorial do Imigrante

O Memorial do Imigrante ocupa parte da antiga Hospedaria de Imigrantes, inaugurada em 1888, em um conjunto de prédios. A Hospedaria foi criada com o intuito de receber imigrantes originários de vários países, principalmente europeus, e encaminhá-los a locais onde pudessem se acomodar e obter seu sustento. Durante muito tempo, o principal destino desses imigrantes foram fazendas de café.

O Memorial foi criado em 1998, praticamente um século depois da criação da Hospedaria. Nele, objetiva-se reunir, preservar e divulgar a documentação, memória e objetos dos imigrantes que vieram para o Brasil, de meados do século XIX até os dias de hoje. Nele, são encontrados, praticamente, todos os registros das pessoas que passaram pela antiga Hospedaria dos Imigrantes. Apresentam-se, também, listas de bordo dos navios que atracaram em Santos trazendo imigrantes, cartas de chamada (em que um imigrante já instalado assumia as despesas e responsabilidades pela vinda de conhecidos e parentes), documentos pessoais doados por imigrantes ou descendentes, fotografias, livros e revistas. Em vários ambientes, são apresentadas exposições temáticas, com a finalidade de propiciar ao visitante a compreensão dos motivos que trouxeram os imigrantes, a forma de sua viagem, onde trabalharam e assim por diante. Sua gestão é pública estadual.

O acesso ao Memorial é facilitado, pois se situa próximo a uma estação de metrô. Há, igualmente, possibilidade de estacionar nas ruas adjacentes. Ao entrar, o visitante recebe um guia de visitação, explicando sobre os espaços e acervo. Ressalta-se que, no dia em que se realizou a visita ao local, havia *folders* em português e em inglês. Dentro do Museu, existe a opção de se realizar um passeio de “Maria-fumaça”. Partindo de uma plataforma com ambientação dos idos de 1900, o trajeto percorrido pelo tremo dura cerca de 20 minutos. Há possibilidade de escolha entre dois tipos de vagão, um mais luxuoso, de primeira-classe, e, outro, de segunda-classe. Na área, há funcionários caracterizados com roupas especiais do trabalho em uma estação ferroviária. Durante o percurso, em uma linha paralela à de circulação corrente, avistam-se algumas edificações remanescentes, bem como diversos equipamentos, alguns em processo de restauro, outros muito degradados e sujeitos à ação do tempo e às intempéries. Na estação, encontra-se a sala do chefe, uma maquete ferroviária e uma exposição permanente, denominada “trilhos de São Paulo”.

Em um dos recintos de exposição, apresentam-se bonecos em tamanho real vestidos com roupas típicas de cada país. Há espaços que destacam o papel do café para o Estado de São Paulo. Em outra área, oferece-se ambientação de períodos históricos

anteriores, em que o visitante pode, por exemplo, visualizar a São Paulo antiga, tirar fotografias desse ambiente e dele inserido no contexto representado.

No Memorial, busca-se, igualmente, a aproximação com os visitantes, ao apresentar a possibilidade de pesquisar a origem familiar de acordo com o sobrenome. O local dispõe de computadores em que se tem a oportunidade de saber quantas pessoas de uma família chegaram à Hospedaria, quando, o ofício que desempenhavam no país de origem, para onde foram, no Brasil, etc. Há, também, uma biblioteca e uma loja de *souvenirs* que oferece, entre outros, publicações sobre a imigração, camisetas etc. O local conta com uma cafeteria e um auditório. Em suas dependências, é realizado, por exemplo, o "Festival da Nações", ocasião em que se comercializam alimentos e bebidas e se realizam shows de músicas típicas de vários países.

Sua página na *Internet* é bem organizada e de navegação facilitada. Apresentam-se, entre outras informações básicas (acervo, horário de funcionamento etc.), depoimentos e relatos de história oral de imigrantes e até uma loja virtual. Há possibilidade de agendamento de visitas para grupos de estudantes.

O Museu do Ipiranga, ou Paulista

Construído entre 1885 e 1890 e projetado por Tommaso Gaudencio Bezzi, seu edifício foi erguido como monumento em comemoração à Proclamação da Independência. Cercado por um jardim de características renascentistas, nele, encontra-se a "Casa do Grito", uma casa de taipa do século XIX. Há, também, o Monumento ao Centenário da Independência, construído em 1922. A instituição museológica é gerida pela Universidade de São Paulo (USP)[1], desde 1963.

Localiza-se em uma área da cidade ainda distante de estações de metrô. Chega-se, principalmente, de carro, embora não se encontre estacionamento para visitante, tendo que se procurar espaço nas ruas adjacentes, em geral, muito movimentadas. Ao entrar, o visitante recebe um *folder*, que destaca o edifício e peças de seu acervo. Ressalta-se que o material recebido no dia da visita está no idioma inglês e que não havia versão em português disponível.

Nele, confere-se grande ênfase a dizer o que não pode ser feito no museu – não tocar os objetos, não utilizar telefone celular, não correr ou gritar, não usar câmeras fotográficas ou filmadoras, não comer, beber ou fumar; manter as crianças próximas e orientá-las sobre como se comportar (apesar de não explicar como deve ser esse comportamento). No mesmo, ressalta-se que o atrativo não oferece banheiros aos visitantes, apenas no parque situado fora do edifício. É enfatizado que se trata de um "museu histórico".

1 *Instituição pública estadual.*

Seu acervo e exposições propõem-se a remeter à formação do Estado de São Paulo e da sociedade brasileira, especialmente a paulista. Compõem-se por objetos como pinturas, esculturas, mobiliário, equipamentos, fotografias e documentos. São apresentados fotografias de Militão de Azevedo, originais que registram as experiências aeronáuticas de Santos Dummont, plantas e mapas da cidade de São Paulo, material sobre a Revolução Constitucionalista de 1932, entre outros.
No *site* do Museu, de difícil navegação e leitura truncada, em que sinais gráficos se misturam a letras, consta a informação de que o mesmo se dedica a três linhas de pesquisa: "Cotidiano e Sociedade"; "Universo do Trabalho" e "História do Imaginário", o que se coaduna com as informações do *folder*. Assim, no térreo e no primeiro piso, encontram-se as coleções conforme as três nomenclaturas. No subsolo, no entanto, há uma exposição denominada "Temas e Coleções Diversas", em que se reúnem objetos de *design* de interiores e iluminação, instrumentos de mineração etc. Tal questão não está explícita ao visitante.
No dia em que foi realizada a visita, a loja de *souvenirs* encontrava-se fechada. Destaca-se, inclusive, que sua localização é bastante desprivilegiada no conjunto dos espaços. O Museu não dispõe de qualquer serviço de alimentação, embora tenha sido observado um pesquisador da Universidade de São Paulo se alimentando no corredor do museu. Apresenta a possibilidade de visitas orientadas a estudantes, com duração de 1h30, desde que agendadas na primeira semana do mês anterior ao da visita. Não dispõe de área de desembarque para ônibus, nem de guarda-volumes.

Considerações finais

No inerente momento pós-moderno (JAMESON, 2006), em redes (CASTELLS, 2001), técno-científico-informacional (SANTOS, 2004) e contemporâneo (URRY, 1996; LASH; URRY, 1998), com suas fragmentações e complexidade, configuram-se novos paradigmas para a gestão do patrimônio. Nesse contexto, os museus, antigamente vistos como depósitos de peças, precisam se atualizar.
O Memorial do Imigrante aproxima-se muito dos conceitos que envolvem a 'nova museologia'. Há uma interação entre a comunidade e patrimônio, que os aproxima. Existe, com relação ao acervo, uma preocupação em desenvolver e difundir as histórias orais das pessoas que justificam aquele espaço. Aproxima-se, assim, conforme teorizam Fernández (2003), Maure (1996) e Doucet (1996), de uma relação informadora e comunicativa, construindo um museu vivo e didático, uma oportunidade de desenvolvimento e dinamização sociocultural, fundamental à sobrevivência de uma coletividade, situando-a em um território.
Por sua vez, no Museu Paulista, verifica-se um distanciamento da comunidade.

Seu jardim chega a ser mais apropriado pelos usuários do que seu acervo. Há uma postura institucional que valoriza o edifício e o acervo. Mantém-se o lugar "calado", ou seja, sem uma interpretação digna de sua riqueza histórica e cultural. O conceito da ideologia moderna que tanto contribui para a não interpretação do patrimônio está marcantemente presente na ideologia do discurso apresentado. É possível ter, no entanto, entre objetos e sujeitos, uma associação necessária à valorização da comunidade.

Espera-se reforçar que existe uma sociedade que questiona e quer ser parte atuante nesse processo. Entretanto, freqüentemente, sua voz não é ouvida nas decisões a respeito das formas de interpretar o patrimônio e, conseqüentemente, de compreender toda uma sociedade.

Referências Bibliográficas

BRASIL. (1934) Governo Federal. *Constituição do Brasil*. Rio de Janeiro.

CASTELLS, Manuel. (2001) *A sociedade em rede: a rede de informação, economia, sociedade e cultura*. Vol. 1 5ed. São Paulo: Paz e Terra.

CESAR, Pedro de Alcântara Bittencourt César. (2007) *As representações do espaço arquitetônico: uma proposta metodológica aplicada ao centro histórico da cidade de São Paulo*. Doutorado, DG-FFLCH-USP. São Paulo.

CIAM. (1933) *Carta de Atenas*. Atenas.

DOUCET, P. (1996) "Les nouvelles meséologies: approches conceptuelles et pratiques». Nouvelle muséologie: mythe et réalité. Session ICOFOM-MINOM, ICOM, 1995, Stavanger, Noruega, in SCHÄRER, Martin R. (ed.) *Museum and community II*, Icofom Study Series (ISS) 25, Vevey, Suíca, Alimentarium Food Museum, p. 145-146.

ENCONTRO DE GOVERNADORES. (1971) *Compromisso de Salvador*. Salvador.

EIA. (1977) *Carta de Machu Picchu*. Machu Picchu.

ESCRITÓRIO DOS MUSEUS DA SOCIEDADE DAS NAÇÕES. (1931) *Carta de Atenas*, Atenas.

FERNÁNDEZ, L. A. (2003) *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza.

ICOMOS. (1964) *Carta de Veneza*. Veneza.

ICOMOS. (1980) *Carta de Burra*. Burra Austrália.

ICOMOS. (1986) *Carta de Washington*. Washington.

ICOMOS. (1985) *Declaração do México*. México.

ICOMOS. (2005) *Declaração de Xi'an sobre la estrutura del entorno de las estruturas, sítios y areas patrimoniales*. Xi'an.

JAMESON, Fredric. (2006) *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

LASH, Scott; URRY, John. (1998) *Economías de signos y especio: sobre el capitalismo de la pos organización*. Buenos Aires: Amorrortu.

MAURE, Marc. (1996) "La nouvelle muséologie – qu'est-ce-qe c'est?", in SCHÄRER, Martin R. (ed.) *Museum and community II*, Icofom Study Series (ISS) 25, Vevey, Suíca, Alimentarium Food Museum, pp. 127-132.

MIP. (1972) *Carta de Restauro*. Roma.

SANTOS, Milton. (2004) *A natureza do espaço: técnica e tempo: Razão e emoção*. 4ed. São Paulo: Edusp.

OEA. (1967) *Norma de Quito*. Quito.

OEA. (1974) *Resolução de São Domingos*. São Domingos.

PELLEGRINI FILHO, A. (1997) *Ecologia, cultura e turismo*. Campinas: Papirus.

UNESCO. (1956) *Documento de Nova Delhi*. Nova Delhi.

UNESCO. (1968) *15º Seção da Conferência Geral*. Paris.

UNESCO. (1976) *19º Seção da Conferência Geral*. Paris.

UNESCO. *Declaração de Paris*. Paris: 2003.

URRY, John. (1996) *O olhar do turista: lazer e viagens na sociedade contemporâneas*. São Paulo: Nobel.

Luz María Gilabert González

Prácticas en Museología en el Museo Salzillo de Murcia, la empresa "Arqueología y Diseño Web", en el Departamento de Salas de Exposiciones dle Ayuntamiento de Torrevieja (Alicante) y en la sede de los Museos Capitolinos de Roma: Centrale Montemartini. Coordinación de cursos como el "V Encuentro Internacional de Museos e Investigación" (2005) y "La Museología: estado de la cuestión" (2009), y colaboración en el Congreso Internacional "Imagen y Apariencia" (2008). Estancias de investigación en la Università degli Studi di Roma La Sapienza (2007), bajo la supervisión de Orietta Rossi Pinelli, y en la Université Paris I Sorbonne (2008), con el profesor Dominique Poulot.

LOS MODELOS DE GESTIÓN: EL PANORAMA ACTUAL DE LOS MUSEOS*

Luz María Gilabert González

Resumen

Tradicionalmente, en Europa ha primado una política intervencionista de los Gobiernos nacionales en materia de museos. Pero este dominio estatal está integrando nuevas formas de financiación más abiertas y participativas, aplicadas ya en los Estados Unidos, y que están provocando la emancipación de los Estados europeos en la tutela de sus museos, impulsando así su mayor orientación mercantil.

En esta comunicación, se pretenden analizar las causas que han provocado la transformación en los métodos de financiación de los museos y, a su vez, comparar los diferentes modelos de gestión existentes en países como Francia, Italia, España y Reino Unido. Aspectos que, sin duda, nos permitirá abordar una visión más precisa y real del panorama museístico actual.

Palabras Clave: Europa, Gestión, Museo, Política cultural

Abstract

Traditionally, in Europe the governments were the managers of creating museums, but this control of the State is changing for new forms of management more opened and participative, used in the United States, and that are provoking the emancipation of the European governments in the guardianship of the museums, stimulating a major mercantile orientation.

In this paper, we will analyse the reasons that have transformed the systems of management of the museums and, in turn, to compare the different models of countries as France, Italy, Spain and United Kingdom. Aspects that, undoubtedly, will allow to have a more general and real vision of the present panorama of the museums.

Keywords: Europe, Management, Museum, Cultural Policy

** Este trabajo es resultado de la ayuda (05137/FPI/06) concedida por la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-2010.*

Introducción

El museo es una institución cultural consagrada por la propia historia, que goza de un enorme prestigio y popularidad en nuestro tiempo, como lo demuestra su imparable extensión por grandes ciudades y pequeñas poblaciones de todo el mundo. A su vez, el museo se proyecta como una organización, en función de la autoridad que asume su responsabilidad legal y económica. Según la definición de 1974, del Consejo Internacional de Museos (ICOM), el museo es "una institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con fines de estudio, de educación y de fruición, testimonios materiales del hombre y de su entorno".

Aunque hoy día hay unanimidad en aceptar los aspectos más esenciales que describen el concepto de museo como son la adquisición, conservación, estudio y divulgación de los bienes patrimoniales, no existe una conformidad total en el modelo de gestión que debe asumir la entidad. La razón estriba en la idea de que el museo como organización posee diferentes modelos teóricos de gestión que influyen en el tipo de recursos económicos, en la administración y en la filosofía gestora, ya que el ente museístico está condicionado por el tipo de institución que asume su titularidad.

De hecho sólo existen tres tipos de tutelas posibles, lo que da lugar a tres modelos distintos de organizaciones -públicas, privadas y mixtas-, en función de la persona, entidad o institución que asume la responsabilidad de tutela de cada museo. Por tanto, la diversidad de organizaciones museísticas se debe a la gran variedad de prácticas en los procedimientos de gestión, como producto de la liberalización económica asumida especialmente en las últimas décadas por los países democráticos europeos.

El museo como gestión y organización

Tras la Segunda Guerra Mundial, los cambios constitucionales producidos en Europa supusieron para los Estados nacionales la responsabilidad de custodiar el patrimonio cultural y la adopción de nuevas estructuras de carácter público. Dentro de este contexto, los gobiernos fueron el principal motor para la creación de nuevas instituciones museísticas con el fin primordial de salvaguardar sus bienes patrimoniales, a través de la gestión directa de estos entes culturales.

Además, los países fueron desarrollando nuevos ámbitos territoriales que dieron lugar a una reorganización administrativa del sector público, con la creación

de gobiernos regionales y locales. Bajo esta ordenación territorial y política, y en un proceso conocido como *descentralización* o *desestatización*, los Estados fueron transfiriendo competencias y servicios a las nuevas administraciones públicas en materia de cultura. Concretamente, el desligamiento estatal en sus responsabilidades directas de financiación y gestión de los museos estuvo motivado por la necesidad de reducir el gasto público, dadas las dificultades de mantenimiento de los servicios del museo.
Un paso más hacia la descentralización cultural fue la entrada de nuevas fuentes de financiación que iban más allá de los poderes públicos. La intervención del sector privado en la organización y gestión de los museos tutelados por la administración pública -dentro de los distintos ámbitos de distribución territorial de cada país-, significó en algunos casos la completa privatización de la entidad. Pero, por lo general, las nuevas medidas aplicadas consistieron en el diseño de organizaciones autónomas o agencias públicas -con sus propias leyes reguladoras y planes directores-, para aquellos museos de interés nacional y la externacionalización de los servicios complementarios -sin dejar de ser dependientes de sus organismos públicos-, para aquellos museos de carácter provincial o regional.

Los diferentes modelos de gestión

No cabe duda que tradicionalmente, los museos europeos se han relacionado con el modelo público, y los americanos, y en menor medida los ingleses, con el modelo privado. Hoy asistimos a un proceso en curso que parece aproximar el modelo europeo al americano, tendencia que se manifiesta con la incorporación de nuevas fórmulas privadas y semiprivadas en la gestión de los museos de la administración pública. Por ello, es interesante hacer una somera incursión en los distintos sistemas museísticos actuales y analizar brevemente el panorama de los museos en países como Francia, Italia, España y Reino Unido.
Desde antaño, los museos norteamericanos son propiedad de personas físicas o jurídicas, con sistemas privados de gestión, y donde la administración estatal y municipal ofrece importantes subvenciones, a las que hay que añadir la elevada participación de empresas y particulares a través de donaciones; ya que en los Estados Unidos tienen muy desarrolladas las asociaciones con carácter benéfico, las fundaciones y los fideicomisos, de ahí que se suela hablar de un sistema museístico con carácter, sobre todo, privado.
En el ámbito europeo, el proceso de desestatización fue iniciado, en 1979, por Margaret Thatcher, con la finalidad de mejorar la gestión económica y rentabilizar al máximo el dinero público procedente de los impuestos. Desde entonces, Reino

Unido presenta un sistema de museos de gestión mixto, con una gran variedad de patronos de organización -desde el gobierno, pasando por autoridades legales y otros organismos públicos hasta el sector del voluntariado y el empresarial-. Una multiplicidad de fuentes de financiamiento, que da como resultado un complejo sistema que se parece mucho más al modelo norteamericano que al europeo. La principal diferencia entre Estados Unidos y Reino Unido estriba en los mayores niveles de independencia de los museos en el primer caso frente al segundo, donde existen algún tipo de relación con agencias gubernamentales que intervienen directamente en una entidad museística a través de la financiación con subvenciones y ayudas.

La coordinación de los museos es realizada mediante la Comisión de Museos y Galerías, un órgano de carácter privado, pero regido por una cédula real –la Royal Charten (1987)-, que tiene como finalidad el control y la mejora del funcionamiento de las instituciones culturales que lo integran, gracias a las subvenciones del gobierno. Por otro lado, se encuentran un pequeño número de entidades consideradas como museos nacionales y que están dirigidos por una legislación específica como el British Museum, la National Gallery, la Tate Gallery y el Natural History Museum; mientras que los museos nacionales ubicados en Liverpool están sometidos a la Ley de Organizaciones Benéficas de 1993 (Fig. 1). Además, la gran mayoría de los museos ingleses son independientes de organismos gubernamentales, al estar organizados como fideicomisos con fines benéficos, pero siguen existiendo un número considerable de museos integrados dentro de organismos gubernamentales como el Departamento de Cultura y el Ministerio de Defensa.

El elevado patrimonio histórico-artístico de Italia ha ocasionado graves problemas para su conservación y puesta a punto de cara al público. De ahí, que los museos italianos se hayan mostrado siempre en espacios insuficientes y en condiciones museográficas muy precarias. La mayoría de las entidades museísticas del país han dependido de las administraciones públicas, pero dado el nivel de gasto que representa el patrimonio y el elevado número de sus museos se está desarrollando un sistema mixto, donde el cargo de la gestión se comparte con otras fuentes de financiación del sector privado –empresas y fundaciones-, gracias a la firma de acuerdos de patrocinio y mecenazgo.

Desde los años noventa del siglo XX y con la finalidad de solucionar la grave crisis económica por la que atravesaban los museos de Italia, el gobierno inició una serie de reformas como la Ley de Ronchey (1993), donde la institución museística entró a formar parte del ámbito privado y mercantil, al arrendar sus servicios complementarios a las entidades privadas. En el caso del Sistema de Museos del

Ayuntamiento de Roma, una vez finalizada la cesión de sus servicios a las empresas, se creó una sociedad propiedad municipal para la gestión de su red museística constituida por un conjunto de museos y yacimientos arqueológicos de la ciudad, entre los que destacan los Musei Capitolini (Fig. 2.).

Por el contrario, Francia ha tenido siempre una administración altamente centralizada, pero con François Mitterrand se iniciaron una serie de medidas para la repartición de competencias a las administraciones regionales y locales. De esta manera, los museos de carácter nacional siguieron coordinados por la Dirección de Museos de Francia y, a nivel regional, se crearon los Departamentos Regionales de Asuntos Culturales, dependientes del Ministerio de Cultura.

Desde el año 1991, la aprobación de varias leyes destinadas a los lugares museísticos más importantes del país como el Louvre y el Orsay, tenían por objetivo su transformación en organismos independientes del Ministerio de Cultura, con una propia identidad legal, sus propios consejos directivos y, una específica administración financiera y de personal (Fig. 3). El caso del Musée du Louvre se configuró como un establecimiento público administrativo y con un estatus jurídico similar a los organismos autónomos de la legislación española, como el caso del Museo Nacional del Prado. Es decir, un establecimiento controlado por el Estado, tanto presupuestaria como orgánicamente (Fig. 4).

En España, la instauración de la Democracia hizo necesaria la creación de un marco legal y jurídico para regir la nueva política, que vendría dada con la aprobación de la Constitución de 1978. La Constitución va a conceder la responsabilidad a todos los poderes públicos del acceso a la cultura a los ciudadanos, así como la garantía de conservación y enriquecimiento del patrimonio histórico-artístico. Además, instauró un ordenamiento jurídico descentralizado, donde los distintos niveles administrativos encontraron una esfera específica de actuación territorial. De esta manera, se configuró un sistema político pluralista y diverso que reconocía la gran variedad de identidades culturales del pueblo español, pero a la vez, estableció un equilibrio entre el poder central y los gobiernos regionales.

La distribución de competencias en materia de cultura entre el gobierno central y las comunidades autónomas se va a realizar mediante los Estatutos de Autonomía que, en años sucesivos, irá motivando una tendencia hacia lo regional y lo local que afectará especialmente a los museos. El primer estado de independencia museística, producido por la cesión de los poderes públicos a las regiones, va a traducirse en la aparición de museos estatales y autonómicos en función, por tanto, de su nueva titularidad y gestión. Pero esta reorganización administrativa no llegará a niveles inferiores, es decir, a los establecimientos municipales hasta la promulgación de la Ley del Patrimonio Histórico Español y la Ley Reguladora de las Bases de Régimen Local.

En consecuencia, el año de 1985 fue clave para la historia de los museos españoles. La aprobación de la nueva ley sobre patrimonio significó una ampliación de los testimonios que conformaban los bienes culturales junto con nuevos criterios para su protección y, sobre todo, ofreció por primera vez una definición de museo dentro del marco legal español. Además, la Ley Reguladora de Régimen Local prendió en los municipios un deseo de *museo propio* que hoy todavía sigue en pleno auge.
El ámbito de actuación de los museos estatales quedó regido por la aprobación del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos (1987). Y, a su vez, las comunidades autonómicas fueron configurando una legislación propia para la regular los museos de su territorio. Andalucía fue la primera comunidad dotada de una ley específica, a la que siguieron Cataluña (1990), Castilla León (1994), Murcia (1996) y Madrid (1999) y País Vasco (2006), entre otras (Fig. 5).

Conclusión

No cabe duda de que el papel del Estado en la organización y gestión del museo europeo ha quedado sometido por la intromisión de nuevas fuentes de financiación externas, como una manera de hacer más rentables a estas instituciones culturales, a través del desarrollo de sus servicios complementarios tales como librerías, salas de exposiciones temporales o restaurantes, y, por tanto, de una mayor atención de sus aspectos mercantiles y empresariales tan característicos de los museos norteamericanos.
Pero, la riqueza de los bienes patrimoniales de Europa y su tutela estatal en materia de patrimonio en países como Francia o España, indican que el papel de las administraciones públicas seguirá siendo de vital importancia para el desarrollo y mantenimiento de los museos, ya que el ente museístico todavía sigue conservando su triple cometido como institución pública, al servicio de la sociedad, que cuida y exhibe el patrimonio cultural de una comunidad.

Figuras

Fig. 1. Detalle de la fachada principal de la Tate Modern de Londres.

Fig. 2. Exterior de la nueva sede de los Musei Capitolini: la Centrale Montemartini de Roma

Fig. 3.
Vista de la fachada lateral desde el Jardín de las Tullerías del Musée d´Orsay de París.

Fig. 4.
Vista de la plaza y entrada principal del Musée du Louvre de París.

*Fig. 5.
Exterior del edificio principal del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.*

Bibliografía

Ballé Catherine y Poulot, Dominique (2004), *Musées en Europe. Una mutation inachevée*, Paris: La Documentation Français.

Benett, Tony (1995), *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London: Routledge.

Bolaños, María (2008, 2ª ed.), *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad*, Gijón: Trea.

Boylan, Patrick (2007), "Modelos de museos y sus profesionales: el panorama internacional", *Museo*, 12, pp. 127- 141.

Capelli, Rosanna (2002), *Politiche e poietiche per l´arte*, Milano: Electa.

Holo, Selma (2002), *Más allá del Prado: museos e identidad en la España democrática*, Madrid: Akal.

Jiménez-Claveria Iglesias, Luis (2007), "Museos: de templos de arte a empresas de gestión cultural", *Museo*, 12, pp. 67-83.

Lord Barry (1997), *The manual of museum management*, London: The Stationery Office.

Macdonald, Susan (2006), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell Publishing.

Moore, Kevin (1998), *La gestión del museo*, Gijón: Trea.

Pearce, Susan (1992), *Museums and Europe 1992*, London y Atlantic Highlands: The Athlone Press.

Settis, Salvatore (2002), *Italia S.p.A.. L´assalto al patrimonio culturale*, Torino: Giulio Einaudi.

Ramos Lizana, Manuel (2007), *El turismo cultural, los museos y su planificación*, Gijón: Trea.

Stampa Santiago, Alfredo (2007), "Modelos de los museos. Panorama legal", *Museo*, 12, pp. 19- 32.

Tobelem, Jean-Michel (1990), *Musées et culture. Le financement à l´américaine*, Lyon: Diffusion Presses Universitaires de Lyon.

Tobelem, Jean-Michel (1996), *Musées: gérer autrement. Un regard international*, Paris: La Documentation Français.

Tobelem, Jean-Michel (2007), *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris: Armand Colin.

Mirta Asunción Insaurralde Caballero

Técnico en Diseño Gráfico. Universidad Católica de Asunción, Paraguay. Licenciada en Restauración de Bienes Culturales Muebles. Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), Guadalajara, México. Diplomada en Museología. SEP/CONACULTA/UdeG/ECRO. Desde 2004 trabaja como consultora y restauradora independiente, proyectando y ejecutando trabajos de conservación y restauración de pintura virreinal y contemporánea, y asesorando en conservación preventiva y montaje de exposiciones. Conservadora residente en Casa ITESO–Clavigero, para recepción y monitoreo de obras de exposiciones temporales. Docente-investigador de la ECRO en: Teoría de la Restauración I, II y III; y en los Seminarios de restauración de Pintura Mural y Pintura de Caballete. Tutora de proyectos de investigación y difusión del patrimonio cultural, para la Secretaría de Cultura de Jalisco. Actualmente se desempeña como Directora Académica de la ECRO (www.ecro.com.mx)

EL OFICIO DE CONSERVAR LA MEMORIA. UNA REFLEXIÓN ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE MUSEOS, PATRIMONIO Y RESTAURACIÓN

Mirta Asunción Insaurralde Caballero

Resumen

La Restauración en la actualidad se asume como una disciplina orientada a preservar objetos valiosos para los diversos grupos que conforman la sociedad, objetos que se vuelven a edificar de manera simbólica en el imaginario colectivo como referentes de su identidad. Con esta idea, en el 2006, la ECRO y el ITESO , emprenden un proyecto expositivo denominado El oficio de conservar la memoria. La restauración del patrimonio cultural. Mediante la exposición de objetos restaurados y en proceso de restauración, se pretendía manifestar la complejidad que entraña el trabajo sobre bienes culturales. Con base en el proyecto expositivo, se presenta la reseña crítica de una experiencia de integración de dos disciplinas contiguas – museología y restauración – ante un objeto común: el patrimonio cultural.

Palabras Clave: Patrimonio, Restauración, Restitución Patrimonial

Abstract

Restoration is currently assumed as a discipline focused on the conservation of objects that are valuable to different social groups, objects that are recreated symbolically in the collective imaginary as referents of identity. Using this idea as the underlying argument, in 2006 the ECRO1 and the ITESO2 undertook an exposition project denominated "The work of conserving memory: the restoration of Cultural Heritage". Through the exposition of fully and partially restored objects, it was intended to demonstrate the complexity of working with cultural property. Based in the expositive project, this presentation will offer a critical review on the integration experience of two contiguous disciplines – Museology and Restoration- facing a common object: cultural heritage.

Keywords: Cultural heritage, Restoration, Patrimonial Restitution

Hablar de lo patrimonial implica referirse a una serie de construcciones socio históricas, y por tanto artificiales, que adoptan como referentes a un conjunto de bienes – unos materiales otros inmateriales – que remiten a aspectos simbólicos de la cultura. Esos aspectos han sido ampliamente tratados por García García (1998), Ballart (2002), Santamarina (2005), Giménez (2005), entre otros, y plantean un escenario complejo e interesante para el abordaje de la cuestión patrimonial, un escenario en el que las relaciones semióticas entre emisores y receptores, canal y mensaje, juegan un papel preponderante.

Haciendo un recorrido histórico desde el interior de la Restauración como disciplina, y analizando el repertorio de objetos de los que se ha ocupado, podremos observar que la conceptualización del "objeto restaurable" ha transitado de la obra de arte hacia el documento histórico, generando un modelo de objeto caracterizado por la "bipolaridad histórico-estética" señalada por Cesare Brandi. Sin embargo este modelo quedó rebasado con el concepto de patrimonio cultural, debido a que ya no son exclusivamente los aspectos estéticos propios del arte, ni el carácter objetivo propio de los documentos históricos, los rasgos prioritarios que identifican a estos objetos, sino los valores y significados que los sujetos vierten sobre ellos. Esta evolución conceptual operada en el interior de la disciplina ha modificado también la metodología de estudio e intervención, causando en gran medida la transición de una práctica gremial y artesanal, a un ejercicio profesional y científico. Pero aun hay más, la consecuente toma de conciencia de que los aspectos simbólicos y discursivos son prioritarios para lograr la comprensión de estos bienes, ha favorecido una revisión del *corpus* teórico que tomaba como modelo a la obra de arte, para pasar a una reflexión más profunda, pero aun en ciernes, tendiente a construir el objeto de estudio de la disciplina y a generar una epistemología consistente con ese objeto, para cimentar las bases de una metodología y una deontología coherentes.

El proyecto expositivo *El oficio de conservar la memoria* puede leerse en varias capas. En primer lugar se buscó poner de manifiesto el proceso intradisciplinar que implicó un cambio sucesivo en la conceptualización de los objetos y para ello se constituyeron cuatro núcleos temáticos, iniciando con la obra de arte como modelo clásico tanto de la práctica restauradora como de su aparato reflexivo. El segundo núcleo temático presentaba objetos valorados como documentos, haciendo referencia a la necesidad de preservar los vestigios materiales que sirven como agentes verificadores de la historia. En el tercer núcleo se ambientó un taller de restauración, mostrando las herramientas, equipo y mobiliario más común. El cuarto núcleo temático hacía referencia a los objetos representativos de prácticas culturales e identidades colectivas cuyo aspecto primordial es el simbólico; este núcleo abordaba también la cuestión de los nuevos objetos culturales,

caracterizados por su novedad o por su incipiente proceso de legitimación como bien cultural, objetos industriales, arte contemporáneo, arte informal y otros objetos que protagonizan la llamada "memoria reciente" y el "patrimonio modesto". La exposición fue montada en un inmueble diseñado por Luís Barragán y restaurado para convertirse en centro de exposiciones, por tanto el contexto arquitectónico en sí mismo daba el cierre conceptual a los núcleos temáticos.

Decíamos que la exposición podía leerse en varias capas. En la primera se ofrecía la posibilidad de detectar el cambio de roles sociales de los objetos: inicialmente las obras de arte debían simplemente expresar, servir para la contemplación, ofrecer una visión metafórica de la realidad, pero luego se les exigió también ser elementos verificadores de la historia. Finalmente, y de manera similar a otros muchos objetos, se les demandó portar rasgos identitarios. Pero avanzando por el mismo camino se podía ingresar a un territorio más profundo y especializado: la mirada del restaurador. Se develó ante el visitante el ejercicio disciplinar de amplificar la capacidad de la visión normal gracias a técnicas instrumentales como la Tomografía Axial Computarizada (TAC), o con el apoyo del cinturón de seguridad constituido por disciplinas afines como la historia del arte o la arqueología, para explicitar la gran complejidad que implica el abordaje de estos objetos con miras a su restauración.

En el primer núcleo temático se agruparon pinturas virreinales restauradas, procedentes de la Misión Jesuita de Parras, Coahuila, incluyendo fotografías que ilustraban el proceso de restauración, complementando la contemplación con breves descripciones iconográficas que facilitaban la comprensión de la función que cumplían estas obras es sus contextos de uso original como devociones privadas. El objetivo era expresar que además de la experiencia estética, las obras de arte ofrecen al espectador una verdad que trasciende lo que representan y que la Restauración, como consecuencia del reconocimiento del fenómeno artístico, se aboca a presentar las obras no sólo en su carácter objetual, sino como depósito de valores, visiones, ideas y sentimientos que el artista logra revelar en forma metafórica.

En el espacio contiguo se exhibió una escultura policromada virreinal, del Museo Regional de Guadalajara, elaborada con pasta de caña de maíz, que se encontraba en proceso de restauración. La anatomía de un Cristo crucificado fue una ocasión ideal para establecer una analogía entre el tratamiento de restauración de un objeto y el tratamiento médico de un paciente humano, utilizando una técnica de diagnóstico: la Tomografía Axial Computarizada (TAC). La instalación de un sencillo dispositivo permitió proyectar la prospección realizada con la TAC, para revelar ante los ojos del visitante los detalles ocultos de la anatomía del objeto y las alteraciones o patologías sobre las cuales era necesario actuar para lograr

la estabilidad material requerida y la refuncionalización del objeto en un nuevo contexto en el que era necesario que comunicara un mensaje claro, libre de confusiones: el contexto museográfico.

El siguiente núcleo expositivo fue construido con la intención de recalcar el carácter documental de algunos objetos. Un grupo de vasijas cerámicas rescatadas por restauradores de la ECRO en coordinación con arqueólogos del INAH[1] sirvió para poner de manifiesto la necesidad del trabajo interdisciplinario. Para ello se elaboró un video documental que mostraba el hallazgo de siete tumbas en un contexto arqueológico y el consecuente rescate y levantamiento en bloque de la cerámica y de los artefactos afines depositados como ofrendas. Adicionalmente una serie de fotografías ilustraban momentos de la microexcavación de los bloques en el taller de restauración. Algunos objetos restaurados colocados en vitrinas, ilustraban por sí mimos la conclusión del proceso. Con la intención de aprehender un instante de presente, la comparación fotográfica del antes y el después de la intervención, tan característica de los informes de restauración, fue saboteada con la aparición del objeto real, ofrecido con una cercanía por demás invasiva, que pretendía desnudar sus cicatrices ante el ojo del espectador, romper la estancada idealización de los objetos que fingen a veces una completud innecesaria, mostrarlos desvestidos de su pompa ceremonial para recordar que alguna vez, hace muchos siglos, fueron tan cotidianos como el plato o el vaso en el que comimos y bebimos el día de ayer.

En este mismo núcleo se exhibió el objeto documental por excelencia: el libro, objeto hipercodificado en el que se solapa un doble mensaje, el literal y el formal. Poseedor de una magnífica arquitectura, el libro antiguo atestigua una tecnología completamente funcional que en el momento de ser transgredida pone en riesgo la propia identidad y vocación del objeto. El libro *Perspectivae Pictorum,* de Andrea Pozzo, viajó desde la Provincia jesuita Boliviana hasta México para ser restaurado, y antes de su regreso tuvo la oportunidad de mostrar, todavía desmembrado y libre de encuadernación, los tesoros de sus aguafuertes, la precisión de su tipografía, la elocuencia de sus páginas oxidadas.

El tercer núcleo mostraba un taller de restauración, embalajes en proceso, instrumentos de medición, lámparas y un microscopio. En una zona marginal de la sala se ubicó una pintura de doble faz, con la imagen de la Virgen de Guadalupe a ambos lados, montada en un bastidor de trabajo que permitía la visualización simultánea del anverso y del reverso. Se trataba de una pintura del Museo Regional de Guadalajara, datada en el siglo XVIII, cuya parte posterior presentaba un

1 *Instituto Nacional de Antropología e Historia, instancia competente en materia de patrimonio histórico y arqueológico en México.*

reentelado que provocaba nuevas alteraciones a la obra, por lo que se decidió eliminarlo. Después de remover una gruesa capa de suciedad del reverso, unos rastros de policromía llamaron la atención de los restauradores, lo que condujo a la realización de una serie de pruebas y análisis que revelaron la presencia de otra capa pictórica en el reverso, más antigua que la imagen apreciada del anverso.

El cuarto núcleo planteaba un cierre y una apertura. Un cierre porque redondeaba la idea de que los objetos, como depósitos de significados, sustentan la memoria colectiva y alrededor de ellos la sociedad misma busca su coherencia e identidad. Esto convierte a la restauración en un oficio dedicado a *conservar la memoria*. Pero decíamos que también planteaba una apertura, al indicar que lo patrimonial no se encuentra solamente en museos y galerías, iglesias o monumentos, sino que en las calles y en los espacios que las personas reconocen como propios. Esto dio la oportunidad de anunciar la emergencia de nuevos objetos en el repertorio de bienes patrimoniales, objetos que refieren a historias locales o familiares, que explican modos de afrontar problemas y reflejan lo que somos en la actualidad. Como parte de este nuevo repertorio aparece el "patrimonio modesto" (Muñoz Viñas 2003) que cada vez está cobrando mayor importancia debido a su inminente vínculo afectivo con el presente y a su gran capacidad explicativa del pasado reciente. En este núcleo se presentaron antiguas fotografías familiares, una de las primeras máquinas de escribir y un fonógrafo, haciendo alusión a objetos industriales que se han vuelto anacrónicos, pero que se están convirtiendo en referentes privilegiados para comprender la historia del siglo XX.

También se hizo mención al arte contemporáneo, como síntoma de una sociedad en la que lo artístico ya no permanece apegado a programas preestablecidos, sino que constantemente busca transgredir los códigos convencionales de comunicación. Como consecuencia, la experimentación técnica ha aumentado exponencialmente y con ello el desconocimiento de los efectos que a largo plazo puede ocasionar el uso y la mezcla indiscriminada de materiales. Además, la intención manifiesta de ciertos autores de crear obras efímeras o piezas que deben deteriorarse para alcanzar su máximo grado expresivo, plantean nuevos y complejos escenarios para la restauración, que debe buscar soluciones donde se respete el carácter innovador del arte. *Jaletinas*, del artista mexicano recientemente homenajeado Melquiades Herrera, mostraba en esta sección el más rudimentario dispensador portátil de gelatinas, pero ahora con gelatinas de resina poliéster, convertido en un objeto de arte contemporáneo.

Y ante todo esto, el restaurador como intérprete, como agente marginal, fronterizo, impulsado a ingresar a lógicas diversas para traducir a un lenguaje asequible los mensajes fragmentados e hipocodificados subyacentes en la epidermis de los

objetos, o a buscar aquellos elementos del contexto necesarios para lograr una lectura coherente con la vocación e integridad del objeto.
Esto nos acerca a la idea central de este trabajo, que es reflexionar acerca del proceso de restitución patrimonial.

Una aproximación al ciclo de los objetos de restauración[2]

Con la finalidad de sistematizar el análisis y de destacar la importancia del proceso de restitución como meta de todo trabajo que involucre bienes de interés patrimonial, podemos señalar que el ciclo de los objetos de restauración pasa por varias etapas: la formación, el uso, la obsolescencia, el abandono, el reconocimiento, la restauración y la restitución.
El ciclo de todo objeto inicia con un acto formativo original, protagonizado por un individuo o grupo integrante de una sociedad, que a su vez le dotó de un universo de referencia y de un aparato conceptual específico que se verán plasmados en la obra. Después de la creación se inicia la etapa de uso, es decir que el objeto cumple la función para la que fue creado; en esta fase experimenta un desgaste y una fatiga acorde a la función que desempeña, pero además puede alterarse a causa de accidentes, desastres naturales, conflictos armados, vandalismo[3] y en ocasiones puede experimentar modificaciones debidas a un cambio de función o incluso al cambio de gusto de la sociedad[4].
Pero a pesar de la aceptación o aprecio que pueda experimentar, varias situaciones conducen a que el objeto caduque, se vuelva obsoleto y ya no pueda seguir

2 *La noción del "ciclo de vida", debe entenderse como la deriva histórica de los objetos, es decir, el tránsito, evolución y transformaciones experimentadas desde su creación hasta el momento actual. Desde un punto de vista teórico podemos afirmar que el estado actual del objeto es efecto de su deriva y representa esa deriva. Algunos sucesos históricos quedarán plasmados como huellas o cicatrices en la materialidad del objeto, y eventualmente los sujetos podrán atribuirles un alto valor simbólico. Es por eso que Muñoz Viñas (2003) sostiene que el estado al que llegará un objeto mediante su restauración no es el original, único o verdadero, sino que es un estado que privilegia una lectura en particular. Mauricio Jiménez (2004) haciendo un préstamo de la biología, llama ontogénesis a esta deriva histórica del objeto de restauración.*

3
Son de dominio público algunos ataques perpetrados contra obras de arte: La Venus del espejo, de Velázquez, fue apuñalada en la National Gallery de Londres, en 1914; Mujer desnuda frente al jardín, de Picasso, fue recortada 1999, en el Museo de Arte Contemporáneo de Ámsterdam; lienzos de Matisse fueron perforados con un lápiz durante una exposición en los Museos Capitolinos, en Roma, en 1998.

4 *Recordemos que el llamado "criterio de galería" muy frecuente a lo largo del siglo XVIII en Europa. Numerosas obras fueron modificadas para adaptarse a los espacios disponibles en las galerías o para formar parte de alguna serie. Otras modificaciones muy comunes fueron los adecentamientos o repintes de decoro aplicados después del Concilio de Trento que prohibía el uso de imágenes provocativas para la narración de episodios de las sagradas escrituras.*

cumpliendo con la función para la que fue creado; en ocasiones esta imposibilidad no es intrínseca del objeto sino que es una imposición cultural ante el cambio de gusto o la moda. En esta etapa la marca del tiempo empieza a pesar sobre el objeto primitivo, imponiéndole una desventaja frente a los nuevos.

Pensemos ahora en el desván como el sitio en el que permanecen los objetos considerados inútiles o disfuncionales que por alguna razón se resisten a la destrucción: las sociedades también poseen un desván simbólico constituido por bodegas, entierros arqueológicos de ciudades enteras, etc. El abandono produce una serie de transformaciones sobre los objetos, a veces las más graves, porque estos sitios de depósito o almacenamiento no poseen las condiciones idóneas para la conservación, por eso no es extraño que en esta fase se registren mutilaciones, entendidas como la pérdida de códigos que resultan en un objeto incompleto o hipocodificado. Pero después de alcanzar la curva máxima de alteración material, el objeto tiende a establecer una relación de equilibrio con su entorno.

Posteriormente la misma práctica social que los margina y destruye debido a su obsolescencia, en un momento específico protagoniza su reconocimiento cuando a través de sus especialistas, instituciones, comunidades o asociaciones civiles reconoce el valor de un objeto, lo denomina patrimonio cultural, patrimonio histórico o patrimonio artístico y a través de diversos mecanismos procura su activación. Activar un repertorio patrimonial consiste en "escoger referentes y exponerlos de algún modo, sacralizándolos" (Moncusí, 2005:100) e implica la puesta en marcha de un sistema de carácter simbólico. A partir de este momento el objeto será mostrado como un signo ostensivo, es decir, como representante simbólico del grupo cultural al que pertenece. El reconocimiento conduce a actividades como el rescate, el estudio e investigación, la restauración e incluso la exposición del objeto.

La restauración es una consecuencia lógica del reconocimiento del valor patrimonial de los objetos que demanda su preservación y la restitución de sus valores demeritados u ocultos por un estado material desfavorable. Desde el punto de vista de la restauración, el reconocimiento es la etapa central. El estado actual del objeto es la materia de trabajo del restaurador, y es el que permite y en cierto sentido obliga a mirar hacia atrás para realizar una especie de reconstrucción forense de su ciclo de vida con miras a restituir sus valores, no buscando "un ilusorio estado original" (Philippot, 1966) sino una morfología representativa de su unidad estructural y simbólica. La valoración de los estados a los que puede llegar un objeto mediante su restauración, depende del estudio y comprensión de su ciclo de vida.

Así llegamos a la fase final del trabajo, la etapa de restitución. La restitución es el proceso de reinserción del objeto al contexto del cual partió (Cruces, 1998) – ya sea

el museo, el templo, la vía pública o la comunidad – o el despliegue de un nuevo contexto de uso o una nueva función social. El proceso de restitución no concluye con la simple devolución del objeto restaurado, sino que implica poner al alcance de los custodios o usuarios naturales las claves necesarias para comprenderlo y disfrutarlo.

El estudio e interpretación del ciclo de vida de los objetos y el sitio fundamental que ocupa el proceso de restitución, pone en perspectiva incluso el objetivo final de los sistemas de formación profesional, al afirmar que la Restauración (como disciplina) no se limita a la conservación del objeto, sino que está orientada a hacer posible su reinserción al circuito social en que cumple una función específica, es decir, a favorecer la conclusión del proceso de restitución patrimonial.

Ideas finales: los museos, el patrimonio y la restauración

Los museos son los espacios privilegiados para comunicar contenidos de diversa naturaleza y han sido los principales promotores en la generación de nuevas lecturas del patrimonio cultural, lecturas que favorecieron una dinamización extraordinaria del ámbito y que influenciaron a las disciplinas afines, como por ejemplo a la Restauración. Y es justamente de esta reflexión reforzada por la afirmación de que el objetivo de la Restauración va más allá de la mera conclusión de los tratamientos directos sobre la obra, que deviene la idea de que todo proceso de estudio e intervención debe desarrollarse en función de la necesidad central de restituir el objeto a su contexto.

Lo anterior establece un vínculo extraordinario entre museos, patrimonio y restauración, un vínculo que destaca la clara pertinencia social de ambas disciplinas en función de un interés común: el patrimonio cultural. Esta relación debería impulsar mayor cantidad de proyectos que integren las fortalezas de ambas disciplinas, conjuntando la posibilidad privilegiada de acceso a los objetos y al conocimiento de su ciclo de vida que poseen los restauradores, con la gran capacidad de la museología de explorar y proponer nuevos lenguajes y escenarios capaces de cautivar a los visitantes poniendo a su alcance los aspectos que a menudo se encuentran velados o inaccesibles, y exportando estas experiencias incluso a espacios ubicados fuera de los museos, como herramienta para favorecer la conclusión de los procesos de restitución patrimonial en comunidades, sitios arqueológicos, vía pública y demás contextos patrimoniales.

Finalizaremos diciendo que la verificación del proceso de restitución es lo que permitirá a los actores y especialistas involucrados en el estudio, gestión, conservación y restauración de bienes culturales, producir un conocimiento útil

para la sociedad, al establecer las condiciones necesarias para el desarrollo de una verdadera dialógica cultural, interesada en flexibilizar las barreras paradigmáticas para crear mecanismos fronterizos de traducción que permitan el ingreso a las "otras lógicas" imbricadas en la cuestión patrimonial.

Bibliografía

Ballart, Josep (2002), *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. (2ª.ed) Edit. Ariel, Barcelona.

Ballart Hernández, Josep y Jordi Juan i Tresserras (2005), *Gestión del patrimonio cultural*. (2ª.ed) Edit. Ariel, Barcelona.

Brandi, Cesare (1999), *Teoría de la restauración*. Alianza edit., Madrid.

Cruces, Francisco (1998), *"Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología"*. En Política y sociedad, 27. Universidad Complutense, Madrid.

García Canclini, Nestor (2004), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 17a. reimpresión, México.

García García, J (1998), *"De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural"* en Política y Sociedad, 27. Universidad Complutense, Madrid.

Giménez Montiel, Gilberto (2005), *Teoría y análsis de la cultura*. Vol. I. CONACULTA/ ICOCULT, México.

Jiménez, Mauricio Benjamin (2005), *El objeto de la restauración. Fundamentos teóricos de una práctica*. Tesis de Licenciatura en RBM, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, México.

Mora, Paolo; Mora, Laura; Philippot, Paul (2003), *La conservación de pinturas murales*. Universidad del Externado de Colombia, Colômbia.

Moncusí Ferré, Albert (2005), *"La activación patrimonial y la identidad"* en Hernández i Martí, G. , Santamarina Campos, B., Moncusí Ferré, A y Albert Rodrigo, M. La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad. Tirant lo Blanch edit., Valencia.

Muñoz Viñas, Salvador (2003), *Teoría contemporánea de la restauración*. Síntesis, Espana.

Santamarina Campos, Beatriz (2005), *"Una aproximación al patrimonio cultural"* en Hernández i Martí, G. , Santamarina Campos, B.,Moncusí Ferré, A y Albert Rodrigo, M. La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad. Tirant lo Blanch edit., Valencia.

Museus, Espaço e Comunicação / Museos, Espacio y Comunicación / Posters

Edjane Cristina Rodrigues da Silva

Coordenadora do Setor de Exposição do MAS/UFBA – Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFBA

CAPACITAÇÃO DE PROFISSIONAIS: ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO NO MUSEU DE ARTE SACRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Edjane Cristina Rodrigues da Silva

Resumo

Com o propósito de melhorar a comunicação museu/público, o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia vem realizando um projeto que visa o aprimoramento dos recursos humanos que atuam na área de exposição, especificamente dos profissionais guardas de acervo, investindo na capacitação destes a partir do contexto museológico.

Palavras-chave: Capacitação, Comunicação, Guardas de Acervo

Abstract

In order to improve museum/public communication, the Museum of Sacred Art of the Federal University of Bahia is carrying out a project that seeks to invest in the human resources that work in the exhibition area, in particular the museum's professional security guards, by training them within a museological context.

Keywords: Training, Communication, Museum Guards

Capacitação de profissionais: Estratégia de comunicação no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia

Edjane Cristina Rodrigues da Silva
Coordenadora do Setor de Exposição do MAS/UFBA
Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA

Fachada do Museu de Arte Sacra da UFBA
Fotografia: Sérgio Benutti

O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, considerado um dos mais importantes museus da América Latina na sua especialidade, abriga uma coleção de quase cinco mil peças procedentes de várias Igrejas e Irmandades Religiosas de todo o Estado, além de coleções particulares. Instalado no antigo Convento de Santa Teresa, seu acervo é composto por peças do século XVI ao XX, dividido em categorias como: imaginária, marfim, pintura, ourivesaria, mobiliário, têxteis, cerâmica, gravura e desenhos.

A comunicação do museu com o público é realizada a partir de recursos museológicos e museográficos com o propósito de transmitir sua mensagem de forma mais didática, seja através de textos e etiquetas, equipamentos de mídia eletrônica ou através de monitores e pessoal capacitado a dar informações.

Preocupado com a relação museu-público o MAS vem realizando, desde ao ano de 2005, um projeto que visa o aprimoramento de recursos humanos que atuam na área de exposição, especificamente dos profissionais "guardas de acervo", orientando-os quanto ao seu papel dentro da instituição museal.

O projeto foi desenvolvido a partir de um questionário de avaliação voltado à área de exposição, aplicado junto ao público visitante, possibilitando a este dar sua opinião e sugestão com relação a comunicação, montagem expositiva, bem como ao atendimento/recepção. Os dados obtidos apontaram para a necessidade de melhoria no atendimento realizado pela equipe de guardas de acervo.

Dessa forma surgiu a proposta de "Capacitação dos guardas de acervo do Museu de Arte Sacra da UFBA", que teve como objetivo principal aprimorar o conhecimento desses profissionais dentro do contexto museológico, investindo na sua formação integral. O projeto foi então dividido em duas fases:

1. Elaboração de material didático.
Foram elaboradas apostilas com temas específicos e com uma linguagem de fácil compreensão, visto que os mesmos não têm formação na área de museologia ou artes.

2.Realização de palestras com debates entre os técnicos do museu e os guardas de acervo, além de visita monitorada as salas de exposição.
Durante as palestras foram levantadas questões sobre o acolhimento ao público, vigilância e segurança, normas de conduta para o desempenho de suas funções, além de noções sobre conservação preventiva para o acervo e histórico do museu.

Atendendo as recomendações da Declaração de Caracas, cuja proposta destaca "que os museus priorizem e sistematizem a realização de programas de capacitação de recursos humanos", o Museu de Arte Sacra da UFBA tem buscado estratégias de capacitação de seus profissionais. Consciente da sua responsabiliade sócio-educacional, especialmente por ser um museu universitário, vem atuando dentro de uma perspectiva de ação museal contemporânea que contempla os diversos setores da instituição.

É importante destacar alguns resultados observados na prática:
Melhoria na qualidade de atendimento ao visitante;
Maior interesse profissional, a partir da compreensão de sua importância dentro da instituição museológica;
Maior interação entre os técnicos - museólogos, restauradores e conservadores - e os guardas de acervo.

O processo de capacitação, atualmente, vem acontecendo de forma contínua. A dinâmica do projeto nos fez perceber a necessidade de um acompanhamento desses profissionais de forma mais próxima, auxiliando-os no espaço expositivo, diariamente.

Guardas de acervo nas salas de exposição do MAS
Fotografia: Edjane Silva

Bibliografia:
CURY, Marília Xavier, Exposição: concepção, montagem e avaliação, São Paulo, Annablume, 2005
Declaração de Caracas, ICOM, 1992, In: Cadernos de Sociomuseologia, nº15, 1999
SANTOS, Maria Célia Moura, Os museus e a busca por novos horizontes - Texto apresentado no III Fórum de profissionais de reservas técnicas de museus, Salvador, Brasil, 2002

Elisabet Carceller

Desde 2001 tenho trabalhado em diferentes instituições, sempre ligadas à área cultural. Posso destacar as colaborações realizadas no Museu de Arte de Sabadell (exposição Èczema. Del textualisme a la posmodernitat. 1978-1984 e Cd-rom La col·lecció. 1875-1936), no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB) onde trabalhei no Departamento de Exposições e na Televisão Espanhola – Catalunha, onde trabalhei como documentalista e coordenadora internacional de direitos de autor da série documental Dalí 1904-1989. Cheguei a Portugal em 2005. Entre esse ano e 2008 trabalhei na Biblioteca da Ajuda, realizando entre outras, tarefas de coordenação de exposições e actividades didácticas. Em Outubro de 2008 decidi iniciar actividade por conta própria na área da museografia. Actualmente estou a realizar projectos expositivos para o Museu de Lanifícos, da Covilhã, e para a Câmara de Torres Vedras.

MÓDULOS INTERACTIVOS NOS MUSEUS. EXEMPLOS E CONSELHOS PRÁTICOS

Elisabet Carceller

Resumo

O *poster* apresenta diferentes opções de interactividade nos museus, dando especial ênfase a exemplos de interactividade sem multimédia, de uso manual, por considerar que são opções pouco exploradas nos museus portugueses.

Igualmente, enumera as vantagens que esta tipologia de interactivos podem proporcionar aos museus, lista uma série de questões essenciais a considerar antes de optar por uma opção de interactivo ou outra e apresenta exemplos bem sucedidos de museus internacionais, seguindo o critério utilizado por Louise Bélanger.

Finalmente, faz um apontamento à classificação da interactividade em manual ou *hands-on*, mental ou *minds-on* e emocional ou *hearts-on*, utilizada por Jorge Wagensberg, entre outros.

Palavras-chave: Museu, Interactivos, Manual

Abstract

This poster presents various options of interactivity in museums, with special emphasis on examples without multimedia interactivity, considering that hand-operated devices are less explored in Portuguese museums.

It enumerates the advantages that this kind of interactives can provide to museums, lists key issues to consider before choosing one option of interactive or another, and provides successful examples of international museums, following a classification based on Louise Bélanger's criteria.

Finally, it points to the division of interactivity into hands-on, minds-on and hearts-on, used by Jorge Wagensberg, amongst others.

Keywords: Museum, Interactive, Manual

Elisabet Carceller
MÓDULOS INTERACTIVOS NOS MUSEUS. EXEMPLOS E CONSELHOS PRÁTICOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 363-365

Módulos interactivos nos museus
Exemplos e conselhos práticos

Os museus do séc. XXI dinamizaram e diversificaram as suas propostas, de olhos postos nas necessidades dos vistantes, com o intuito de lhes proporcionar experiências vitais enriquecedoras do ponto de vista lúdico e cultural.

Cada vez mais, as exposições pensam em introduzir e combinar recursos inovadores, tais como interactivos, cenografias, maquetas, modelos ou audiovisuais, para conseguir transmitir da melhor maneira possível as temáticas sobre as que tratam.

Este poster aborda exclusivamente os interactivos. Dá-se especial atenção aos recursos sem multimédia, de uso manual, por se considerar que são opções pouco exploradas nos nossos museus e com vantagens que não se devem desprezar:

- o nível de interactividade manual (*hands-on*) costuma ser mais elevado, permitindo aos visitantes a aprendizagem que advém do fazerem por eles próprios.

- os interactivos manuais são bem aceites por visitantes que não se identificam com os interactivos multimédia, por não estarem habituados a interagir com estes equipamentos. Também atraem os visitantes mais novos, desde que o design gráfico e a proposta sejam apelativos.

- finalmente, a produção deste recursos é normalmente mais económica que a dos interactivos multimédia, permitindo introduzi-los mesmo nos casos de orçamentos reduzidos.

Uma vez decidido qual é o recurso interactivo que vai servir melhor os nossos objectivos, é importante ter presente os seguintes aspectos:

- Será de uso individual ou colectivo? Temos espaço suficiente?
- Estará localizado no percurso expositivo ou num espaço separado, dedicado exclusivamente aos interactivos?
- Qual será a duração média de utilização? Será necessário disponibilizar assentos?
- Terá componente audio? Como controlaremos a contaminação acústica?
- Qual será o material utilizado? É suficientemente resistente? Caso tenha peças soltas, está prevista uma substituição rápida e economicamente viável caso se danifiquem ou desapareçam?
- Como vamos solucionar o retorno ao ponto de início para o próximo visitante interagir correctamente?

O sucesso dos interactivos dependerá muito de se conseguimos responder correctamente a estas perguntas e se o conjunto das nossas propostas consegue chegar ao número máximo de visitantes apelando à sua participação nas vertentes de *hands-on*, *minds-on* e *hearts-on*.

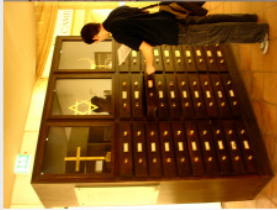
ELISABET CARCELLER GUILLAMET
elisabet.carceller@gmail.com

Portas e gavetas que escondem peças:

A interactividade que implicam é muito simples. Dão bom resultado quando utilizadas para “esconder” peças e informação complementária ao discurso principal e que expostas em permanência saturariam o visual gráfico da exposição. Atraem à curiosidade dos visitantes por conhecer o que está oculto. Ao abrir, podem despoletar um equipamento audio ou audiovisual.

É preciso:
- Indicar claramente que a gaveta é para abrir, por meio de uma frase ou ícono.
- Utilizar sistemas que facilitem o fecho e amortecedores para não gerar ruído.
- Ter atenção à boa iluminação das peças.

The Story of Berlin, Berlim — Museu Judaico, Berlim — *National Conservation Center*, Liverpool

Museu Judaico, Berlim — *International Slavery Museum*, Liverpool

Elementos pivotantes e deslisantes, que escondem informação:

Tal como com o caso anterior, são úteis para esconder informação adicional, permitindo diminuir o volume de texto visível. Funcionam bem em jogos de perguntas e respostas. É preciso ter atenção ao retorno à posição inicial, sendo muito funcionais os sistemas que utilizam a força da gravidade para o efeito.

Fonte: *L'interactivité au Musée: Guide pratique* / BELANGER, Louise - Québec : Musée de la Civilisation, 1998.

Interactivos com peças soltas:

Precisam de uma participação activa dos visitantes. Costumam utilizar-se para explicar sistemas constructivos, potenciando a aprendizagem pela experiência. Também podem utilizar-se em jogos de perguntas e respostas ou associação. Neste caso as peças devem prever a autocorrecção, encaixando únicamente numa resposta.

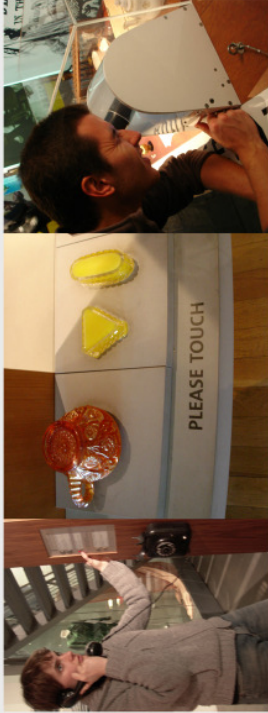
É preciso ter atenção ao retorno, por meio de sistemas automáticos ou prevendo locais onde arrumar as peças. As peças soltas devem ser de custo reduzido, sendo recomendável prever a existência de cópias para uma rápida substituição das peças extraviadas ou danificadas.

National Conservation Center, Liverpool

Museu Judaico, Berlim — *Walker Art Gallery*, Liverpool — *Merseyside Maritime Museum*, Liverpool

Interactivos que apelam aos sentidos:

Áudio / audiovisual: Muito úteis para dar voz aos protagonistas, testemunhas ou especialistas do tema tratado. Ter atenção à contaminação acústica. É recomendável prever opções de selecção, assim como indicar a duração dos fragmentos.
Táctil: Podem ser peças escondidas que é preciso identificar ou peças visíveis que normalmente não podem ser tocadas, oferecendo esta experiência aos visitantes.
Visual: Podem ser orifícios que permitam a visão de objectos escondidos ou interactivos que potenciem uma visão diferente, através de lupas, microscópios, etc.
Cheiro: Podem acrescentar informação ou formar parte de jogos de identificação.

É necessário dar informação aos visitantes sobre o funcionamento do equipamento.

Interactivos multimédia:

Com opções cada vez mais diversificadas, os interactivos multimédia abrangem hoje em dia grande parte do mercado. As potencialidades são muitas e, desde que bem aproveitadas, podem fornecer muita informação, de maneira didáctica e lúdica.

Na minha opinião, as desavantagens estão relacionadas à baixa funcionalidade de alguns sistemas, principalmente os que utilizam sensores ainda pouco precisos e as falhas de software, que implicam reparações externas e habitualmente morosas.

Entre os casos de maior sucesso contam-se os jogos de rol, onde o utente encarna uma personalidade e tem que tomar opções para chegar a um resultado e algumas propostas inovadoras de realidade aumentada.

Merseyside Maritime Museum, Liverpool — *Australian Museum*, Sydney — A descoberta do Mundo, Belmonte

Helena Dinamene Duarte Gomes Simões Baltazar

Sou licenciada em História, Variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1991-1995), instituição onde realizei a Pós-Graduação em Museologia (1996-1998) e em cujo Departamento do Património defendi a minha dissertação de mestrado (2008), orientada pela Profª Dra Alice Semedo, intitulada "Os turistas no museu: (dis) ou indispensáveis? O caso do Museu de Alberto Sampaio em Guimarães", no âmbito do tema geral dos Públicos de Museus.Trabalho desde 1991 como free lancer, na área do turismo cultural, concebendo programas de visita ao património nacional, para turistas nacionais e estrangeiros, e acompanhando essas mesmas visitas enquanto guia-intérprete oficial (carteira profissional desde 1991). Para além disso, acompanho com regularidade equipas de TV e jornalistas estrangeiros interessados em escrever artigos ou realizar reportagens sobre património turístico português e desloco-me anualmente a diferentes países estrangeiros, em representação da marca "Porto e Norte de Portugal", promovendo Portugal enquanto destino turístico cultural. Dou também formação na área do Turismo em diferentes instituições desde 1996.

OS TURISTAS NO MUSEU: (DIS) OU INDISPENSÁVEIS? O CASO DO MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO EM GUIMARÃES

Helena Dinamene Duarte Gomes Simões Baltazar

Resumo

A partir da análise de três possíveis factores, responsáveis pelo número reduzido de turistas no Museu de Alberto Sampaio em Guimarães, nomeadamente um perfil de turistas desinteressado na escolha do museu como local de visita; o desconhecimento da sua existência por parte dos potenciais visitantes; uma política de divulgação da instituição e serviços desadequados; apontaram-se soluções para resolver o problema e inverter esta tendência. Paralelamente, provou-se a conveniência de tratar os turistas como um segmento de público, diferenciado dos restantes visitantes dos museus, demonstrando de que forma, a especificidade do que designei "estar turista" influencia os consumos culturais escolhidos.

Palavras-chave: Turista Cultural, Públicos de Museus, Marketing de Museus

Abstract

This study analyzes three possible reasons for the small number of tourists visiting the Alberto Sampaio Museum in the city of Guimarães; namely, a profile of tourists uninterested in choosing the museum as a place to visit; secondly some tourists' unawareness of the museum's existence; and thirdly, the museum's inadequate approach to both publicizing the institution and providing necessary services for its visitors. This study also identifies solutions to these problems and ways of reversing the present trend. Similarly, this study shows a museum need to treating tourists differently from the rest of its visitors because the specific behaviour of those who have assumed a tourist mentality, that I called "staying tourist", influences the cultural choices that they make.

Keywords: Cultural Tourist, Museum Publics, Museum Marketing

Helena Dinamene Duarte Gomes Simões Baltazar
OS TURISTAS NO MUSEU: (DIS) OU INDISPENSÁVEIS? O CASO DO MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO EM GUIMARÃES
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 366-368

U.PORTO
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

OS TURISTAS NO MUSEU: (DIS) OU INDISPENSÁVEIS? O CASO DO MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO EM GUIMARÃES

Helena Dinamene Baltazar, Dissertação de Mestrado (2008), Departamento de Museologia, FLUP, PORTO
helena.duarte.baltazar@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

Questões de partida:

Que importância é dada aos turistas, enquanto público de museus?

Os museus desconhecem ou ignoram os turistas enquanto segmento de público?

A comunicação que se estabelece entre os turistas e estas instituições é a mais apropriada?

Estas questões inserem o projecto na temática geral dos públicos de museus e da comunicação com eles.

2. JUSTIFICAÇÃO TEÓRICA

A reflexão acerca do posicionamento dos turistas enquanto público de museus pretendeu:

Em termos gerais

1) Justificar a legitimidade e necessidade do tratamento dos turistas como um segmento diferenciado dos restantes visitantes dos museus.

2) Estimular o desenvolvimento de estudos específicos sobre turistas, no âmbito da museologia.

Em termos específicos

1) Ajudar o Museu de Alberto Sampaio a identificar as suas fragilidades no que ao segmento dos turistas diz respeito.

2) Propor acções concretas para aumentar os turistas interessados em visitar o Museu de Alberto Sampaio.

3) Propor acções tendentes a melhorar a qualidade da experiência dos turistas que visitam o Museu de Alberto Sampaio.

3. METODOLOGIA

O estudo de caso revelou-se a estratégia de investigação mais adequada aos objectivos pretendidos: investigar um fenómeno no seu contexto real.

O conhecimento obtido é "um conhecimento sobre as condições de possibilidade", dentro de um paradigma crítico do conhecimento.

Técnicas de recolha de dados: Observação directa
Entrevistas
Análise de fontes
Inquéritos por questionário

4. ANÁLISE

Três possíveis factores responsáveis pelo número reduzido de turistas no Museu de Alberto Sampaio em Guimarães:

1) **Um perfil de turistas desinteressado na escolha do museu como local de visita → hipótese falsa** : Um grande número de turistas que visita Guimarães, encaixa no perfil do turista consumidor cultural, quer se pense em termos de definição técnica, quer se pense em termos de definição conceptual.

2) **Desconhecimento da existência do museu por parte dos potenciais visitantes → hipótese verdadeira :** o desconhecimento em relação ao museu é mais acentuado no caso dos estrangeiros que no caso dos turistas portugueses, pelo tipo de fontes a que recorrem e pelo conteúdo dessas fontes.

3) **Uma política de divulgação da instituição e serviços desadequados → hipótese verdadeira :** o museu revela dificuldade (mas não desinteresse) em captar os turistas estrangeiros e uma desadequação dos serviços prestados relativamente a este segmento de público, fruto do não conhecimento das características dos turistas seus visitantes, por um lado, e dos turistas em visita à cidade de Guimarães, por outro.

5. CONCLUSÃO

O turista que visita Guimarães encaixa no perfil do turista consumidor cultural mas visita em número reduzido o Museu de Alberto Sampaio por:

1) Falta de conhecimento da sua existência.

2) Por ter dele uma imagem pouco atractiva, fruto da forma como é divulgado pelas diferentes fontes de informação.

3) Pela incapacidade do museu se apresentar como uma alternativa ao restante património existente na cidade.

4) Pelo desconhecimento que o museu tem das características deste segmento de público.

5) Pela desadequação dos serviços do museu a algumas das necessidades deste público.

6) O turista português visita em maior quantidade este museu e tem uma experiência mais positiva porque o idioma facilita o processo de comunicação durante a visita e porque a proximidade física, emocional e cultural dos turistas portugueses ao museu facilita o processo de divulgação externa deste.

7) Falta ao Museu de Alberto Sampaio uma política consistente e permanente de divulgação da sua imagem e das suas actividades e um esforço de adaptação dos seus serviços às necessidades e motivações deste segmento de público.

ASSIM, **esta dissertação apresenta medidas concretas de inversão da situação encontrada.**

PORÉM, **a responsabilidade pela pouca atenção dirigida ao público dos turistas, no contexto dos museus nacionais, é também da responsabilidade da tutela:**

1. O Instituto dos Museus e da Conservação não tem (Junho de 2008) um Departamento de Marketing e Comunicação.
2. O Instituto dos Museus e da Conservação não desenvolve regularmente estudos de públicos.
3. O Instituto dos Museus e da Conservação possui um sistema de *software* rígido para registo de entradas de visitantes, que não permite inserir novas variáveis, nomeadamente a nacionalidade, e assim conhecer melhor os seus públicos.
4. Continua a verificar-se rigidez nos horários de funcionamento dos museus nacionais sem que esses horários estejam relacionados com estudos de fluxos de visitantes, ritmos de visitas, ou sem que se tenha em conta a relação com o restante património envolvente.

6. BIBLIOGRAFIA

Disponível, assim como todo o texto da dissertação, em www.scribd.com

José António Rodrigues Lima

Relativamente à minha experiencia profissional tenho a referir que esta não se encontra centrada na museologia estando mais voltada para as ciências da educação. O meu interesse pela Museologia manifestou-se quando me surgiu a possibilidade de poder frequentar um mestrado nesta área, considerando as múltiplas vantagens que poderão advir de uma relação de reciprocidade, aproximando a Escola e o Museu. O desafio acentuou-se ao tentar estabelecer caminhos que conduzissem a essa relação, acrescentando a este processo outras áreas cientificas relacionadas com a qualidade e as novas tecnologias, que em muito poderão contribuir para uma evolução dos processos museológicos em parceria com os processos de aprendizagem fomentados pela escola. No decurso da investigação foi fundamental a participação em seminários no âmbito da Museologia, das Novas Tecnologias, do E-Learning, entre outras, que se revelaram importantíssimas para a fundamentação de todas as conclusões apresentadas no meu estudo.

MUSEUS EM «BANDA LARGA» – ESTUDO EXPLORATÓRIO SOBRE MUSEUS, COMUNICAÇÃO E NOVAS ACESSIBILIDADES

José António Rodrigues Lima

Resumo

A evolução constante abre-se a uma constante mudança.

Na Museologia essa realidade reflecte-se necessariamente na forma como as instituições se deverão rever a si próprias. Novas atitudes e procedimentos são urgentes para satisfazer uma sociedade em constante mutação. Essa mudança nem sempre é pacífica e exige ousadia.

Tendo em conta os valores de missão dos museus para a sociedade e para o indivíduo especificamente, torna-se necessário perceber a forma como são vistos, promovendo a participação, garantindo-se assim um maior sucesso que dará um novo sentido à existência dessas instituições.

No sentido de mostrar a forma como o «Museu» é percepcionado por um dado público, observámos a «Escola» e os seus actores directos, isto é, de que modo a imagem dos museus é disseminada e qual a importância desta realidade para alunos e professores.

O museu gerador de sensações é um museu bem-vindo para a Escola. O «ver», «ouvir» e «sentir» são processos indissociáveis da condição humana e necessitam de ser estimulados de forma a promover a participação como processo chave da qualidade.

A ascensão das novas tecnologias e sobretudo da Internet alterou determinantemente o panorama social, devendo as instituições museológicas estar atentas e tirar proveito dessas transformações. Devem para tal observar os caminhos prováveis a trilhar, numa perspectiva de aprendizagem e de partilha e, ao mesmo tempo, promover a participação e a colaboração atendendo sempre à «Qualidade».

Os Museus «Sensação», físicos ou virtuais, devem assim inspirar-se na qualidade, não havendo outra forma de lá chegar a não ser pela educação, “bem como

não será educação, aquela que não se destinar a formar o sujeito histórico, crítico e criativo" (Demo, 2000).

Porque o museu é hoje muito mais do que um templo de relíquias, de memórias ou uma simples montra de objectos, importa envolver os indivíduos, quer seja presencial ou virtualmente, num compromisso que vai para além da simples existência das instituições; dando sempre particular enfoque, ao sensível, ao contemplativo, ao serviço e à Qualidade.

Os museus «Sensação», quer presencialmente ou virtualmente, serão museus mais globalizantes e envolventes. Museu integrantes, que sabem chegar mais depressa e com maior eficácia a todas as pessoas, que os verão como seus.

Serão assim museus em «Banda Larga» mais permeáveis, acolhedores e voltados para as pessoas, museus mais humanizados, centrados no ser humano.

Palavras-chave: Museu/Escola, Qualidade, Internet, Percepção, Participação

Abstract

Constant evolution opens up to constant change.

In Museology that reality necessarily reflects itself on the way institutions should review themselves. New attitudes and proceedings should immediately be made in order to satisfy a society which is in constant mutation. That change isn't always pacific and demands boldness.

Considering the spirit of mission that museums have towards society and towards the specific individual, it is necessary to understand the way they are seen, promoting participation and, thus, granting a greater success which will give a new meaning to those institutions.

In order to show how the «Museum» is seen by a specific public, we observed School and their direct intervenient so, we aim to understand how the image of the museums is spread and how important it is to teachers and students.

Museums as feelings' generator is a museum welcome for the school. Watching, listening and feeling are dissociate procedures of the human condition and, need to be stimulated in order to promote the participation as the key of the whole process.

The rise of the new technologies, specially the Internet, has profoundly change society and, so, museums should be aware and profit of those transformations. To achieve these goals, they must consider all the possible ways, in a perspective of learning and sharing and at the same time, promote participation and cooperations always regarding «Quality».

The «Sensation» Museum, physical or virtual should be inspired in quality, unreachable unless through education, "*thus it will not be education the one that*

doesn't look forward to form an historical being, critical and creative" (Demo, 2000).

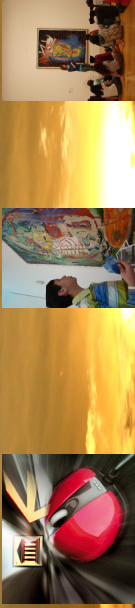
Because the museum is no longer only a temple of old things, of memories or a simple collection of objects, it is important to envolve individuals always aiming to achieve the sensibility, the contemplation, service and «Quality».

The «Sensation» Museum, presently or virtually, will be global and involving museums. Integrative museums can reach further and faster to all the people, which will see them as theirs.

Thus, they will be «broad band» Museums more humanized and centred in the human beings.

Keywords: Museum and School, Quality, Internet, Perception, Participation

MUSEUS EM «BANDA LARGA»

MUSEUS, COMUNICAÇÃO E NOVAS ACESSIBILIDADES

Dissertação de Mestrado por: JOSÉ ANTÓNIO RODRIGUES LIMA (josearolima@gmail.com), Orientador: Professor Doutor Mário Moutinho / Co-Orientador: Dra. Isabel Victor (Museu do Trabalho Michael Giacometti, Setúbal)
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa

1. Introdução

Estando os valores de missão dos museus orientados para a sociedade e para o indivíduo especificamente, torna-se necessário perceber a forma como são vistos, promovendo a participação dos públicos, garantindo-se assim um maior sucesso que dará um novo sentido à sua existência.

A ascensão das novas tecnologias e sobretudo da Internet alterou determinantemente o panorama social, devendo as instituições museológicas estar atentas e tirar proveito dessas transformações. Devem para tal observar os caminhos prováveis a trilhar, numa perspectiva de aprendizagem e de partilha e, ao mesmo tempo, promover a participação e a colaboração atendendo sempre à «Qualidade».

Porque os museus são hoje muito mais do que templos de relíquias, de memórias ou simples montras de objectos, importa envolver os indivíduos, quer seja presencial ou virtualmente, num compromisso que vai para além da simples existência das instituições; dando sempre particular enfoque, ao **Contemplativo**, ao **Serviço** à **Participação** e à **Qualidade**.

2. Problemática

Que canais poderão ser usados para tornar o Museu mais acessível, compreensível e inspirador, beneficiando da participação e envolvimento com outros Museus e com a Escola, no sentido de uma melhoria da eficiência e qualidade na prestação de serviços?

- Como é que os museus são vistos pela escola?
- Os museus através dos seus sítios Internet (*sites* oficiais e blogues), transmitem uma imagem positiva, acessível e promovem uma interacção com os seus públicos?
- Como é que poderá ser feita a disseminação da imagem dos museus e das suas práticas de comunicação, numa perspectiva de Qualidade?

3. Hipóteses

- Os alunos interessam-se, de forma geral, pelas instituições «Museu», reconhecendo-os como um espaço de descoberta aprendizagem e de contemplação.
- Os professores acreditam que os museus poderão desempenhar um importante papel na transmissão de conhecimentos, articulando a sua missão com a acção educativa das escolas.
- Os museus apresentam os seus Sítios Web através de uma imagem cuidada, apelativa e de consulta prática para os seus públicos.
- Os Blogues apresentam-se como uma alternativa ou complemento aos *sites* institucionais dos museus, para a disseminação da sua imagem e práticas.

4. Objectivos

Compreender a relação disseminação/percepção da imagem e acção do Museu
- Vertente Física/Presencial
- Vertente Virtual

Escola ⇔ Museu ⇔ Outros Museus (Reciprocidade/Feedback)

Conhecimento, Colaboração, Inter Valorização, Interactividade ⇐ • Comunidade Virtual de Aprendizagem • Sítios Internet • Blogues

Aprendizagem Melhoria

5. Metodologia

- Inquérito por Entrevista (Semi-Directa)
  - Preparação → Guião de Entrevista
  - Tratamento dos dados recolhidos → Método «Verbatim»
  - (Entrevistas a duas Especialistas na área do E-Learning e do Moodle)
- Inquérito por Questionário (Aplicação Directa)
  - Conhecimento de um dado público-alvo
  - Quantificação de um maior número de dados
- Visitas a Instituições Museológicas (observação Presencial/WEB)

a) ESCOLA - Aplicação dos Questionários
Agrupamento de Escolas do Ensino Básico
Alunos — Turmas: Alfa, Beta, Gama, Delta (88 questionários)
Professores (75 questionários) — Educadores de Infância, 1ºCiclo, 2ºCiclo, 3ºCiclo

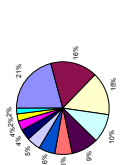
b) Observação directa dos Sítios Web dos Museus → Distrito de Lisboa → 94 Museus

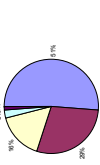
c) Plataforma Moodle — Instituições Museológicas, Especialistas na Museologia, Professores, Alunos, outros interessados

6. Constatações

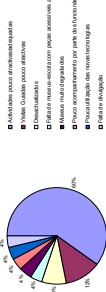
I. Como é que os museus são vistos pela escola?

Alunos

Sensações Positivas que a palavra "Museu" transmite

Visitar o museu presencialmente ou pela Internet?

Razões para uma visita presencial ao Museu

Professores

Serão os Museus atractivos e adequados aos alunos?

Museus não atractivos e inadequados

Museus atractivos e adequados

II. Disseminação da imagem dos Museu na Internet

Observação directa dos Sítios Web dos Museus

Aspectos Observados:

a) Mapa do Site
b) Motor de Busca
c) Mapa de Localização
d) Missão
e) Planta do museu
f) Visita Virtual
g) Sonorizações
h) Escolha de idiomas
i) Login
j) Mailing List
l) Newsletter
m) Preçário
n) Horário
o) Instrumentos de Qualidade

Sítios Web

Aspectos Presentes: • Preçário • Horário • Contactos • Navegação prática e fácil • Motor de busca • Mapa do site • Escolha de idioma • Visita Virtual

Aspectos ausentes: • Registo (Login) • Receber notícias • Actualizações • Instrumentos de Qualidade

Tipo «Folheto Electrónico»

Um recurso aos BLOGUES como alternativa ⇒ Maior Proximidade dos Públicos • Facilmente Editáveis • Promovem a Participação • Canais de Comunicação Bidireccional • Baixo Custo

III. Museus e E-Learning

E- Learning ⇒ Plataforma Moodle

- Mais procura
- Aplicável às mais diversas áreas
- Promove a interactividade
- Incentiva o gosto pela aprendizagem e pela participação

Comunidade virtual de Aprendizagem → Estabelecer comparações/partilhar → Crescimento mútuo

- Valorização das pessoas e do seu contributo
- Valorização da participação pró-activa
- Valorização das práticas colectivas

Criação da disciplina «Gestão da Qualidade em Museus»

7. Conclusões

Consideramos ser importante e fundamental que a Museologia contemporânea tenha em conta, e, de uma forma ampla, o potencial das novas tecnologias, reconhecendo esta nova realidade como uma realidade geradora de possibilidades traduzidas ao nível prático e de procedimentos em sintonia com as realidades actuais.

Julgamos que os museus devem promover a interactividade e a possibilidade de descoberta, com o intuito de transformar os momentos das visitas numa vivência inesquecível para os alunos.

Museu ⇔ Escola (Sensibilização recíproca/ intercâmbio de sugestões)

O museu gerador de sensações é um museu bem-vindo para a Escola. O «ver», «ouvir» e «sentir» são processos indissociáveis da condição humana e necessitam de ser estimulados de forma a promover a tão desejada participação.

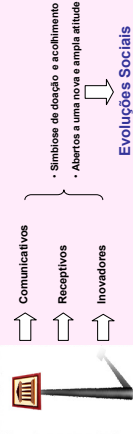
Os Museus «Sensação», físicos ou virtuais, devem assim inspirar-se na qualidade, não havendo outra forma de lá chegar a não ser pela educação, "bem como não será educação, aquela que não se destinar a formar o sujeito histórico, crítico e criativo" *(Demo, 2000).*

Os museus «sensação», quer presencialmente ou virtualmente, serão museus mais globalizantes e envolventes. Museu integrantes, que sabem chegar mais depressa e com maior eficácia a todas as pessoas, que os verão como seus.

Serão assim Museus em «Banda Larga» mais permeáveis e voltados para as pessoas. Museus mais acolhidos e repletos de sentido, acrescentando desta forma mais sentido àquilo que julgamos fazer todo o sentido: Museus mais humanizados, centrados no ser humano.

- Comunicativos
- Receptivos
- Inovadores

• Simbiose de doação e acolhimento
• Abertos a uma nova e ampla atitude

Evoluções Sociais

BIBLIOGRAFIA DE DESTAQUE:

EDUCAÇÃO
Duarte, A., (1994). Educação Hoje, Educação Patrimonial. Lisboa: Texto Editora. - **Osório, A., & Puga, M., (2007). As Tecnologias de Informação e Comunicação na Escola (Vol. I)**. Braga: Universidade do Minho - **Schlemmer, E., (2001). Projectos de Aprendizagem Baseados em Problemas: Uma Metodologia Interacionista/Construtivista para Formação de Comunidades em Ambientes Virtuais de Aprendizagem**, Congresso Internacional de Informática Educativa. Madrid: UNED.

MUSEOLOGIA
Moutinho, M., (1994). A Construção do Objecto Museológico, Cadernos de Sociomuseologia nº4. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. - **Primo, J., (1999). Pensar Contemporaneamente a Museologia. Museologia: Teoria e Prática. 1 Ed..** Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas - **Telmo, I., (2000). O Património e a Escola – Do Passado ao Futuro (5ªEd.).** Lisboa: Texto Editora.

INTERNET/E-LEARNING
Carriço, J., & Marques, F., (2007). E-Learning – Conceitos, Tecnologias e Modelos, Com a Colaboração do ISTEC. Lisboa: Edições Chambel, Lda. - **Osório, A., & Puga, M., (2007). As Tecnologias de Informação e Comunicação na Escola (Vol. I)**. Braga: Universidade do Minho - **Schlemmer, E., (2001). Projectos de Aprendizagem Baseados em Problemas: Uma Metodologia Interacionista/Construtivista para Formação de Comunidades em Ambientes Virtuais de Aprendizagem**, Congresso Internacional de Informática Educativa. Madrid: UNED.

DISSERTAÇÕES
Melo, M., (2007), O Museu Inspirador de Aprendizagens – Exercício de Aplicação Da Ferramenta De Auto-Avaliação *Inspiring Learning For All* em Quatro Serviços Educativos. Dissertação apresentada ao Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, para obtenção do grau de mestre, orientada por Mário Moutinho e co-orientada por Isabel Victor. Lisboa. - **Victor, I., (2005). A Qualidade em Museus - Distinguir entre Museus com "qualidades" e a Qualidade em Museus.** Dissertação apresentada ao Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, para obtenção do grau de mestre, orientada por Mário Moutinho. Lisboa.
Neto, C., (2006). O Papel da Internet no Processo de construção do Conhecimento, Uma perspectiva crítica sobre a relação dos alunos do 3º Ciclo com a Internet. Dissertação em Ciências da Comunicação – Comunicação, Cidadania e Educação. Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, para obtenção do grau de mestre, orientada por Elías Blanco Fernández. Braga.

SÍTIOS INTERNET
Fortuna, T., (2000). O Museu em Jogo, Revista Museu – Cultura levada a sério, http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=9249 - **Canavilhas, J., (2005). A Saúde na Blogosfera Portuguesa**, Universidade da Beira Interior, http://www.bocc.ubi.pt/pag/canavilhas-joao-blogues-saude.pdf - **Corrêa, C., (2004). Comunidades Virtuais Gerando Identidades na Sociedade em Rede**, Ciberlegenda, Nº13, Universidade Federal Fluminense, RJ, Brasil http://www.uff.br/mestcii/cyntia1.htm - **Legoinha, P., Pais, P., & Fernandes, J., (2006). O Moodle e as Comunidades Virtuais de Aprendizagem**, VII Congresso Nacional de Geologia, acedido a 25 de Março, 2008 em http://www.dct.fct.unl.pt/PLegoinha/CNGMood.pdf - **Mussoi, E., Flores, M., & Behar, P., (2007). Comunidades Virtuais – Um Novo Espaço de Aprendizagem**, http://www.cinted.ufrgs.br/ciclo9/artigos/8aEunice.pdf - **Pereira, H., & Ulbrich, V., (2004), Os Museus Virtuais. Artigo resultante do Congresso Nacional de Ambientes Hipermídia para Aprendizagem**, Universidade de Santa Catarina, Florianópolis http://www.nemu.ufsc.br/artigos/os_museus_virtuais.pdf

José Miguel Raimundo Noras

Licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), desde 2005. Foi membro do Conselho Directivo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e da Assembleia da Universidade. Foi membro do Núcleo de Estudantes de Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (NEFLUC), colaborou com a Comissão Organizadora da Queima das Fitas, em 2004 e em 2005. Esteve ligado à génese do I Encontro Nacional de Estudantes de História (ENEH, Coimbra 2005), em cuja organização colaborou. Fez parte do Conselho Consultivo da Comissão Organizadora do II ENEH (Santarém, 2007). Foi colaborador do jornal "A Cabra" e chefe de redacção da revista "RELER – Revista dos Estudantes da Faculdade de Letras". Autor do seminário de licenciatura "O crepúsculo da memória na sociedade contemporânea – que limites éticos para os discursos memorativos?", tendo vindo a participar com comunicações em vários encontros, conferências e jornadas nas áreas da história e do património. Colaborou, regularmente, em várias publicações periódicas, como por exemplo: no jornal O Ribatejo ou na revista Nazaré InForma. Entre 2006 e 2007 foi estagiário do Museu Rural e do Vinho do Concelho do Concelho do Cartaxo. Em Março de 2008 foi-lhe atribuído o Prémio do III ENEH (Évora, 2008), na categoria de História da Arte, com a obra "Cenas da Vida de um Cine-teatro – o Teatro Rosa de Santarém". Encontra-se presentemente a realizar o mestrado em História da Arte, na FLUC, com a dissertação "Amílcar Pinto e arquitectura portuguesa da primeira metade do século XX". Desde Abril de 2009, exerce funções de Formador, na área da Cidadania e Profissionalidade, no Centro de Novas Oportunidades do ISLA de Santarém.

A PROPÓSITO DE UMA EXPOSIÇÃO SOBRE AMÍLCAR PINTO: IDÉIAS DE MUSEU NA CIDADE

José Miguel Raimundo Noras

Resumo

De início, propomos uma apresentação sumária da obra do arquitecto Amílcar Pinto, a qual foi objecto de uma recente investigação, bem como da metodologia utilizada na mesma. Pretendemos, depois, reflectir sob a forma pela qual a investigação sustenta a abordagem expositiva das nossas propostas.

Neste caso, trata-se de um projecto de divulgação do espólio de Amílcar Pinto (recém-descoberto), através da realização de uma exposição temporária. A concepção da exposição prevê a sua realização no interior de uma das obras do arquitecto — designadamente o *Café Central* de Santarém (actualmente encerrado ao público). Desta forma, o espaço, enquanto obra de Amílcar Pinto, assume-se também como objecto do programa expositivo.

De ponto de vista teórico, propomos que esta experiência possa servir para duas linhas de reflexão. A primeira, vinculada ao espaço expositivo. Problematizando as formas e as possibilidades de o "museu vir à cidade", realizando as suas actividades em diferentes espaços do quotidiano.

A segunda abordagem relaciona-se com objecto da exposição. Na realidade, para além da obra, a exposição programada pretenderá também vislumbrar a vida e o quotidiano de Amílcar Pinto. Nesse sentido, equacionamos como esta abordagem se poderá relacionar com experiências mais recentes no campo da museologia.

Palavras-chave: Amílcar Pinto, Museu e Cidade, Museu e Quotidiano, Projecto, Exposição

Abstract

We propose a brief presentation of the work of architect Amílcar Pinto, which was the subject of a recent research, and also the methodology we used. Then we intend to reflect on the way which the research supports the approach of our exhibition proposals.

Therefore this is mainly a project for spreading knowledge on Amílcar Pinto (a rediscovered architect) by the construction of a temporary exhibition. The model of this event foretells the creation of the exhibition inside of one of the works of the architect - the Café Central in Santarem (currently closed to the public). In this way we assume the architectonical space, while a design of Amílcar Pinto, as an object of the exhibition program.

From a theoretical viewpoint we propose that this experience can serve to two lines of thought. The first linked to the exhibition space. Discussing ways and the possibilities of the "museum come to town" and holds its activities in different spaces of everyday life. The second approach is related to the subject of the exhibition. In fact, besides the artistic work we also want to show a glimpse of everyday life of Amílcar Pinto.

Keywords: Amílcar Pinto, Museum and Urban places, Museum and Day-to-Day Life, Project, Exhibition

"A propósito de uma exposição sobre Amílcar Pinto ideias de Museu na cidade"

José Raimundo Noras

Amílcar Marques da Silva Pinto nasceu em Lisboa, no ano 1890. Trabalhou no serviço público entre 1918 e 1946, em diversos ministérios. A primeira fase da sua obra esteve ligada a um modelo histórico-cultural de matiz tradicionalista. Os anos 30 marcaram a viragem na sua produção arquitectónica. A concepção (juntamente com Adelino Nunes e Jorge Segurado) dos novos edifícios para a Emissora Nacional assumiu a consumação da ruptura. Os estúdios da Emissora na Rua do Quelhas ainda permitiam a convivência de formas clássicas com uma espécie de moderno disfarçado. Por outro lado, edifício dos emissores (em Barcarena) assumia a plenitude da modernidade aproximando-se de paradigmas internacionais — com particular destaque para as formulações Mallet Stevens. Individualmente ou em colaboração com Adelino Nunes, Amílcar Pinto desenvolveu também diversos projectos de estações dos CTT, destacando-se os casos da estação de Santarém e da antiga estação de Ponte de Lima.

Após reabilitação de Amílcar Pinto, em 1938, foi inaugurado o Teatro Rosa Damasceno de Santarém. A concepção de vanguarda do Teatro Rosa Damasceno integrava o espaço urbano de forma requintada, em prefeita sintonia, com o utente. Na realidade, esta é a obra-prima de Amílcar Pinto e a sua primeira abordagem do programa arquitectónico cine-teatro. Haveria ainda de conceber o Cine-Teatro de Almeirim (1940), o Teatro-Cine de Gouveia (1942), entre outros. Estas salas de cinema, numa arquitectura cuidada, traziam a aura da modernidade à província. O período do pós-guerra trouxe o regresso das concepções tradicionais à obra deste arquitecto. Refira-se ainda a autoria da Casa do Campino (Santarém, 1964) obra que assume toda a simbologia da vivência tradicional do Ribatejo. Amílcar Pinto faleceu, na sua Lisboa natal, em 1978.

A 12 de Março do próximo ano assinalar-se-ão os 110 anos do nascimento de Amílcar Pinto, aproveitando a efeméride um grupo de arquitectos, historiadores e críticos de arte gizou a ideia de uma exposição temática. Este desígnio teve um novo fulgor com a descoberta de parte do espólio de Amílcar Pinto em Fevereiro de 2009. O objectivo principal da exposição será a divulgação dos trabalhos de um arquitecto hoje bastante esquecido, cujo percurso se confunde com a história da arquitectura portuguesa nas primeiras seis décadas do século XX. Ao mesmo tempo, pretendemos alertar e agitar consciências para a degradação crescente de obras como o Teatro Rosa Damasceno (Santarém), o Cine Teatro de Alcácer do Sal ou o Café Central de Santarém. Assim, o Café Central de Santarém foi escolhido para albergar a futura exposição.

"Há alguns dias que a fachada está a descoberto sendo motivo geral de admiração as suas linhas modernas", foram palavras bem expressivas do articulista do *Correio da Extremadura* aquando da inauguração do espaço. Essa fachada, ostentando um néon com o símbolo, mármores negros da frontaria, aço cromado e pintado de vermelho na caixilharia das janelas e porta giratória, trazia novidade estética e, ao mesmo tempo, um cunho artístico inusitado na urbe. O Café Central, inaugurado em Abril de 1937, ainda hoje é relembrado como espaço de conspiração política, de tertúlia ou de vivência cultural, encontrando-se encerrado há cerca de 4 anos. Desta forma, foi encontrado outro objectivo da exposição: contribuir para revitalização social deste espaço.

Por outro lado, no contexto desta apresentação importa problematizar o conceito da exposição em análise. *A priori* apresentamos uma linguagem simples, com elementos expositivos gráficos que se integram no ambiente do imóvel. Ao mesmo tempo pressupõe-se que o Café Central, como obra de Amílcar Pinto, seja ele próprio parte do discurso expositivo. A possível reactivação do funcionamento do Café seria uma mais-valia para o projecto, de qualquer modo estará prevista a decoração do espaço de forma o mais similar possível à ambiência dos anos 30.

Esta exposição, sendo perfeitamente esporádica e com carácter temporário, deverá servir para o desenvolvimento da ideia "o museu vai à cidade". Ou seja, a realização de eventos culturais relacionados com os Museus (desde exposições temporárias, acções educativas ou a manifestações artísticas que se possam conciliar com os programas dos museus) fora do espaço "normal" ou consagrado como museu. Trata-se de uma ideia simples, aliás provavelmente pouco original, mas que ainda não é executada tanto quanto seria desejável. Deste modo, estamos em crer que própria ideia de Museu ganha outra dimensão, uma dimensão urbana e cosmopolita. Aliás um "museu que vai ao café" ou "um museu que vai ao cinema" será uma realidade mais próxima dos utilizadores, do que até as novas experiências de museu no espaço virtual. Na verdade, em Santarém "cidade" é o termo com os seus habitantes coloquialmente designam zona histórica do conjunto urbano. Neste contexto a locução apresentada "o museu vai à cidade" ganha uma carga social ainda maior.

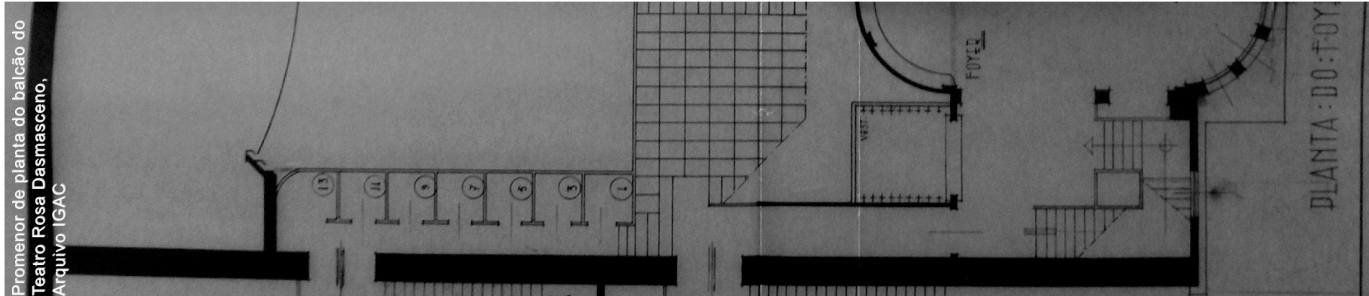
Aproveitar a vida de um arquitecto para uma exposição também não será certamente original, nem incomum. Contudo Amílcar Pinto acaba por representar uma massa anónima de artistas que historiografia oficial vai obliterando. Este projecto recupera memórias, ao mesmo tempo que evocamos a obra, pretendemos também evocar a vida de Amílcar Pinto. Equacionando uma abordagem próxima de experiências recentes no campo da museologia como, por exemplo, o projecto do Museu da Pessoa.

Fontes e bilbiografia:

- GUILLAUME, Marc, *A Política do Património*, trad. de Joana Caspurro, revisão e apresentação de Vítor Oliveira Jorge, Porto, Campo das Letras, col. "Campo das Ciências", n.º 11, Setembro 2003.

- LOPES, Tiago Soares; NORAS, José R., "Amílcar Pinto, o arquitecto na província", em Monumentos, Lisboa, Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana, n.º 29, p. 172 a 179.

- LOPES, Tiago Soares, *O Teatro Rosa Damasceno de Santarém – significados de uma intervenção*, prova final em Arquitectura apresentada à, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto FAUP, Setembro 2008 [Policopiado].

Café Central (Santarém) 1980,
Fotografias de José Manuel Fernandes

Promenor de planta do balcão do Teatro Rosa Dasmasceno, Arquivo IGAC

Julia Rabadán Guillén

Octubre – Diciembre 2008. Prácticas profesionales de Museóloga en la Fundación Rodriguez Acosta de Granada tras la realización del Máster de Museología de la Universidad de Granada. Octubre de 2006 – Abril de 2008. Empresa Ataurique (octubre y noviembre 2006) y empresa Alquibla S.L. (desde diciembre 2006 hasta abril 2008). Guía de museos para Fundación Cajamurcia en su sede de exposiciones temporales del Centro Cultural las Claras en Murcia. Junio de 2006 – Actualmente. Empresa Alquibla S.L. Guía de museos en diversos museos de Murcia, mayoritariamente en el Museo Santa Clara la Real, pero también Museo de Bellas Artes, Museo de San Juan de Dios y Museo Arqueológico de Murcia.

ARTE CONTEMPORÁNEO ¿FUERA DE LUGAR? "ISLAMIC MIRROR" EN EL MUSEO SANTA CLARA DE MURCIA

Julia Rabadán Guillén

Resumen

Se aborda en este artículo la nueva tendencia museística de reinterpretación de las colecciones permanentes de museos como "El Prado", en Madrid, a través del Arte Contemporáneo, con dos exposiciones de artistas vivos que se han inspirado en las obras del Museo para crear sus nuevos trabajos.

Esa convivencia, que en principio podría parecer extraña, está demostrando el diálogo entre el arte del pasado y del presente.

Del mismo modo, en el ámbito más localista de la ciudad de Murcia, tenemos el ejemplos del Museo de Bellas Artes con una muestra similar "Asincronías". Pero nos encontramos además con otra variante dentro de esta misma tendencia, la exposición "Islamic Mirror".

Un gran espejo (pieza única de la exposición) instalado en la sala islámica del museo de Santa Clara, que busca provocar una nueva reflexión en el visitante.

"Islamic Mirror" refleja en su interior el espacio que le rodea volviendo a unir pasado y presente en una clara muestra de que un museo, con una historia cerrada y particular, puede adoptar en su seno, sin romper con esa armonía, una pieza de Arte Contemporáneo.

Por lo tanto con éste artículo llegamos a la conclusión de que gracias a este tipo de exposiciones temporales con Arte Contemporáneo, los museos se transforman y se presentan, como una nueva sorpresa cada vez que son visitados.

Palabras Clave: Arte Contemporâneo, Colección Permanente, Museo tradicional, Dualidad, Murcia

Abstract

This article tries to reflect the new trend of museums to reinterpret its permanent collections through the Contemporary Art. An example of this is El Prado Museum (Madrid), with two exhibitions of living artists who were inspired in the works of the Museum to create your new jobs.

Although initially the coexistence might seem strange, this is proving the perfect dialogue between the art of past and present.

Similarly, in the most local level of the city of Murcia, we have examples in the Museum of Fine Arts with a similar sample "Asincronías". But we also have another option within this same trend in the exhibition "Islamic Mirror.

A large mirror (only piece of the exhibition) installed in the Islamic room of the Santa Clara Museum, who tries to cause a new thinking in the visitor.

"Islamic Mirror" reflects inside itself the space around it. The union between past and present is here again, as a clear sign that a museum, with a particular history and closed, can hold a piece of contemporary art without breaking its harmony.

So with this article, we concluded that thanks to this type of temporary exhibitions with Contemporary Art, museums are transformed and are presented as a new surprise each time they are visited.

Keywords: Contemporary Art, Permanent Collection, Traditional Museum, Duality, Murcia

ARTE CONTEMPORÁNEO ¿FUERA DE LUGAR?
"ISLAMIC MIRROR" EN EL MUSEO SANTA CLARA DE MURCIA

INTRODUCCIÓN: PASADO Y PRESENTE

¿Por qué el Arte Contemporáneo ha de separarse de obras hechas en otros momentos históricos? La cronología, las técnicas, los significados... obviamente son distintos pero ¿por qué no convivir pasado y presente?

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA: MUSEOS VIVOS

La actualidad nos enseña una nueva corriente que agita los museos. Lugares que ya los futuristas, con Marinetti a la cabeza, proclamaron destruir en su Manifiesto de 1909. Pero también espacios destinados a la educación y al ocio social.

Por ello la necesidad de no quedarse estancados, de ser colecciones vivas sobre las que presentar nuevas perspectivas y lecturas.

ANÁLISIS: REINTERPRETACIONES CONTEMPORÁNEAS

Los museos españoles están aportando una nueva visión sobre sus propias colecciones y, lo realmente importante, es que para ello recurren a artistas y a obras contemporáneas.

El Museo de El Prado ha organizado ya dos exposiciones temporales con artistas vivos que se inspiran en la colección permanente para crear nuevas obras.

Hablamos de las exposiciones "*El Museo del Prado visto por doce artistas contemporáneos*" (1991), con artistas como Chillida, Arroyo o Barceló. Y la exposición "*Doce artistas en el Museo del Prado*" (2007) con doce mujeres artistas como Isabel Baquedano, Ouka Leele o Carmen Calvo.

"**Mi Cuerpo es Mío**". Ouka Leele

Del mismo modo, en la ciudad de Murcia, el Museo de Bellas Artes ha organizado una muestra similar, "*Asincronías*". Un proyecto en el que participan cinco artistas contemporáneos (Santiago Idañez, Ángel Haro, Eugenio Ampudia, Monique Bastiaans y Nico Munuera) que expondrán sus obras junto a la colección permanente de dicho museo.

"**Acróstico de Burro IV**". Miquel Barceló

En todos estos casos los artistas realizaron obras cuya fuente directa de inspiración fueron las colecciones de los propios museos, mostrando así el diálogo entre el arte del pasado y del presente. Se busca provocar una nueva reflexión en el visitante a través de la reinterpretación de las obras clásicas. El museo se transforma y se presenta como una nueva sorpresa cada vez que se visita.

Existe otra tipología expositiva dentro de este ámbito conceptual que, también en Murcia, se encuentra ejemplificada en la instalación de la obra "*Islamic Mirror*" en el Museo de Santa Clara de Murcia.
El museo se encuentra ubicado en el interior de un convento de clausura, actualmente en uso, y donde también se han recuperado restos arqueológicos de dos palacios musulmanes de los S.XII y XIII.
Espacial y tipológicamente el museo se divide en dos secciones: la musulmana y la cristiana, y es precisamente en la primera de ellas, dentro de la Sala de Sharq al-Andalus, donde se instaló la pieza del artista Anish Kapoor. Aunque la obra no fue concebida exclusivamente para este espacio, el artista decidió su instalación allí por el significado que obtenía con ello.

"**Abalastro: 'Miércoles, jueves y por la noche'**"
Monique Bastiaans

"**Islamic Mirror**". Anish Kapoor

"*Islamic Mirror*" es un espejo circular cóncavo que refleja en su interior la realidad que lo rodea: los espacios del palacio musulmán, la zona conventual actual y al mismo espectador, proyectándolo en un sinfín de imágenes cambiantes, con la intención de crear en él una experiencia conceptual y estética. Es pasado y presente en una muestra de que un museo, con una historia cerrada y particular, puede adoptar en su seno, sin romper con esa armonía, una pieza de arte contemporáneo.

CONCLUSIONES: PERFECTA CONVIVENCIA

A través de estos ejemplos de la ciudad de Murcia queda patente que la idea de museo vivo, activo, en el que la sociedad participa, que muchos conservadores, museólogos, directores... están luchando por conseguir, es posible y en muchas ocasiones a través del arte contemporáneo, rompiendo la idea de que puede ser elitista o difícilmente comprensible. El visitante lo agradece y lo disfruta.

Autor: JULIA RABADÁN GUILLÉN

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. "*Doce Artistas en el Museo del Prado*" Ed. Museo del Prado. Madrid, 2007.
- AA. VV. "*Anish Kapoor. Islamic Mirror*" Ed. Región de Murcia, Murcia, 2008.
-Calvo Serraller, Francisco. "*El Museo del Prado visto por Doce Artistas Contemporáneos*".
-Ed. Museo del Prado. Madrid, 1991.
- Castillo, Omar- Pascual. "*Santiago Ydáñez. Taxidermia Espirituosa*". Ed. Tres Fronteras Ediciones. Murcia, 2009.
- González – Trevijano, Pedro. "*Ángel Haro. Belfegor, el eco de la sombra*". Ed. Tres Fronteras Ediciones. Murcia, 2009.

Karina Ocaña Izquierdo

Estudié Ingeniería en Sistemas Computacionales (1997) y una Maestría en Ingeniería de Cómputo con especialidad en Sistemas Digitales (2000), ambas en el Instituto Politécnico Nacional (México). En el 2003, estudié un Diplomado en Estrategias de Inversión en el Instituto Tecnológico Autónomo de México y posteriormente en el año 2005 cursé un Diplomado en Museología en la Academia Mexicana de Ciencias Antropológicas. Finalmente, en 2008 obtuve el grado de Maestría en Estudios Internacionales de Museos, en la Universidad de Gotemburgo (Suecia). Desde el año 2000 trabajo en el Centro de Difusión de Ciencia y Tecnologia (CeDiCyT-IPN), que es un centro de ciencias perteneciente al Instituto Politécnico Nacional, que ofrece al público en general una exhibición permanente de equipos interactivos relacionados con la energía, matemáticas, cómputo y un poco de química. También doy consultoría para proyectos relacionados con la elaboración y diseño de exhibiciones interactivas para museos y centros de ciencias, así como en proyectos de creación de este tipo de museos. He colaborado en el diseño, construcción y mantenimiento de exhibiciones para el Museo de la Luz (México D.F.) y para el Museo "El Rehilete" (Pachuca, Hidalgo México); y en el proyecto del estudio de viabilidad y recomendaciones para la Nueva Casa de la Tecnología de la Ciudad de Campeche (Campeche, México).

SALUD + CUIDADOS + APRENDIZAJE + DIVERSIÓN = ☺ ¿¿¿ES ESTO POSSIBLE??? PROYECTO MUSEO-HOSPITAL. PACHUCA, HIDALGO, MÉXICO

Karina Ocaña Izquierdo

Resumen

En este póster se presenta un proyecto que está siendo desarrollado en México, en el que está involucrado un museo interactivo de ciencias llamado “El Rehilete” y el nuevo Hospital del Niño de Pachuca; dicho proyecto tiene como objetivo principal ofrecer a los pacientes del hospital una terapia alternativa que complemente el proceso curativo y que la visita al hospital no resulte una experiencia tan desagradable.

Ambas instituciones se encuentran localizadas en la ciudad de Pachuca en el estado de Hidalgo, ubicada a 80 kilómetros al norte de la Ciudad de México. Tanto el museo como el hospital juegan un importante papel en la comunidad local, pues dicho estado tiene una población de poco más de 2 millones de habitantes, de los cuales el 41% está conformado por niños y jóvenes entre los 3 y 18 años de edad, y ellos son el público objetivo de estas 2 instituciones.

El proyecto consiste en crear dentro del hospital una sala operada por el Museo “El Rehilete”, con exhibiciones interactivas relacionadas con el área de la salud, que estén a disponibilidad de los pacientes. Dada la naturaleza del proyecto, es indispensable que exista evaluación formativa durante todas su etapas, para que se vaya redefiniendo satisfactoriamente según las necesidades que se vayan presentando, tal y como ha venido sucediendo.

Para la realización de este trabajo de investigación fue necesario seguir diversas metodologías de investigación, entre las que destacan: entrevistas, análisis documental y observación directa. Siendo esta última la utilizada en mayor medida, pues tuve la oportunidad de participar en parte del proceso de planeación del proyecto.

Es el primer proyecto de este tipo en México, por lo que representa un gran reto y a la vez una oportunidad única de colaboración y aprendizaje entre ambas instituciones, además de ofrecer un importante apoyo a la comunidad local, mejorando

Karina Ocaña Izquierdo
SALUD + CUIDADOS + APRENDIZAJE + DIVERSIÓN = ☺ ¿¿¿ES ESTO POSSIBLE??? PROYECTO MUSEO-HOSPITAL. PACHUCA, HIDALGO, MÉXICO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 382-386

la calidad de vida de los pacientes del hospital. De esta manera se está dando muestra de lo que es realmente la nueva museología en la que se redefine al museo como la suma de: espacio, patrimonio y comunidad. Desde su inicio, el proyecto ha sido patrocinado por el gobierno local y está planeado que así siga operando, pero sería ideal si se pudieran conseguir mas patrocinadores.

Este proyecto permitirá realizar investigación de audiencias de una manera muy particular, dadas las características del público que será atendido y el espacio museológico dentro del Hospital Infantil.

Palabras Clave: Hospital, museo, nueva museología, comunidad local, evaluación formativa

Abstract

In this poster I discuss a project that has been developed in Mexico, about linking an interactive science museum named "El Rehilete" and the new Children's Hospital of Pachuca; the main objective is to offer the hospital's patients an alternative therapy, as a complement to the healing process and to make less unpleasant visiting the hospital.

Both institutions are located in the city of Pachuca, in the state of Hidalgo and 80 kilometers north of Mexico City. The museum and the hospital play an important role in the local community, since this Mexican state has a population of just over 2 million inhabitants, 41% of this population are kids and youths between 3 and 18 years old, and they are the target audience of these 2 institutions.

The core of the project is an exhibit hall housed by the hospital, but operated by the museum. It will have a set of interactive exhibits related to health issues and they will be available for the patients that will visit the hospital. Given the nature of the project, it is imperative that through all of its stages, formative evaluation should be done in order to solve the different issues that will be arising.

To carry out this research work, it was necessary to use different research methodologies, such as: interviews, documentary analysis and direct observation. The last one was the most used, since I had the opportunity to participate in part of the project planning stage.

It is the first project of its kind in Mexico, so it represents a big challenge and a wonderful opportunity for collaboration and learning among both institutions. At the same time, it will provide significant support to the local community, improving patients' welfare in the hospital. In this sense, the museum-hospital project is a concrete example of how new museology has redefined the museum as the complete interaction of: space, heritage and community.

Since its very first beginning, the project has been sponsored by local government and is and planned to continue operating in this way, but it would be much better if some other sponsors could be involved.

This project will be a unique opportunity for audience research, because of the characteristics of the public who will be attended and the museum space within the Children's Hospital.

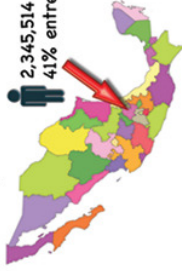
Keywords: Hospital, Museum, New Museology, Local Community, Formative Evaluation

SALUD + CUIDADOS + APRENDIZAJE + DIVERSIÓN = ¿¿¿Es esto posible??? Proyecto Museo-Hospital. Pachuca, Hidalgo. México

M.A. Karina Ocaña Izquierdo, Diseño y Desarrollo de Exhibiciones
Centro de Difusión de Ciencia y Tecnología - I.P.N.
México D.F., México. karina.ocana@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo de investigación es explorar y analizar la situación y características del proyecto Museo-Hospital, y proponer un conjunto de lineamientos para una mejor práctica; además de analizar el posible impacto en la comunidad local.

El Museo "El Rehilete" es una institución educativa y cultural que ofrece un ambiente no formal de aprendizaje, para niños y jóvenes con la finalidad de introducirlos a la ciencia y la tecnología.

Desde 1951 opera el Hospital Infantil en el estado de Hidalgo, para brindar servicios de salud a menores de 18 años. En diciembre de 2005, el gobierno local decidió construir un nuevo hospital justamente al lado del Museo "El Rehilete". Por este motivo surgió la idea del proyecto Museo-Hospital.

El objetivo principal del proyecto Museo-Hospital, es ofrecerles a los pacientes una terapia que complemente el proceso curativo, y que la visita al hospital no resulte una experiencia tan desagradable.

METODOLOGÍA

Para la realización de esta tesis, fueron adoptadas diversas metodologías de investigación, entre las que destacan:

- entrevistas
- análisis documental
- observación directa
- análisis de bibliografía diversa
- fuentes manuscritas
- documentación digital

Durante la recolección de información, se dieron 2 roles contrastantes:

- Staff (parte del proyecto)
- Observación - investigación

Gran parte de la información recopilada a través de observación directa, se dio por entrevistas no estructuradas con la directora del proyecto, por comunicación personal con especialistas del área y por comunicación personal con otros miembros del staff del museo.

El proceso de investigación comenzó en febrero de 2006 y concluyó a principios de 2008, aunque el proyecto sigue avanzando y sobre la marcha ha sufrido varias modificaciones.

CONCLUSIONES

Desde su creación y de acuerdo a su misión, el Museo "El Rehilete" ha venido trabajando como un soporte educativo, centro recreativo-cultural y un lugar destinado a las familias, ofreciendo diversos servicios; por lo cual ha sido un gran acierto que quede en sus manos la sala interactiva albergada en el Hospital Infantil.

Dado que es el primer proyecto en su tipo en México, y que se ha tenido una importante fase de planeación, muchos detalles del proyecto se irán definiendo conforme a su evolución.

Una vez que opere, deberá tener una constante evaluación formativa y que debe ser incluida como parte del mismo proyecto, pues es la única manera de darse cuenta que no está funcionando como lo esperado y requerirá una reestructuración.

El personal del museo, a pesar de su gran experiencia, tendrá que sortear problemáticas relacionadas con las condiciones de salud de los pequeños usuarios, y eso los llevará a replantear las estrategias de trabajo.

Este proyecto es una oportunidad única para realizar investigación de audiencias, dadas las características del público y el espacio museológico dentro del Hospital Infantil, donde será atendido.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Por la naturaleza del proyecto, es indispensable que exista evaluación formativa durante todas sus etapas, dado que este se fundamenta en la *teoría constructivista.*

En cualquier proyecto museológico deben definirse claramente los siguientes puntos:

- Audiencia o público objetivo
- Contenidos, en este caso exhibiciones interactivas
- Fondos (creación y operación)

Debe existir una diferencia importante entre antes y después de la visita al museo-centro, además de que el ambiente físico es un ingrediente muy importante en el proceso de aprendizaje.

PENSAMIENTO entendimiento
Experiencia Directa MUNDO REAL

La nueva museología redefine al museo como la suma de:

espacio + patrimonio + comunidad

ANÁLISIS

Desde un principio, se ha llevado a cabo el proceso de evaluación, lo cual ha permitido que el proyecto se haya redefinido de manera satisfactoria.

El público objetivo ha sido definido claramente desde un principio, aunque es un público en condiciones bastante particulares. Los contenidos se han redefinido, gracias a los procesos de evaluación del proyecto. Los fondos provienen del gobierno, lo ideal sería contar adicionalmente con patrocinadores externos.

No solo los niños tienen algo que aprender, también sus familias y todos los involucrados en el proyecto.

APRENDIZAJE
DIVERSIÓN
MEJOR ATENCIÓN

Es el primer proyecto de este tipo en México, por lo que representa una oportunidad única de colaboración entre ambas instituciones además de poder brindar un importante servicio a la comunidad local, mejorando la calidad de vida de los pacientes del hospital.

BIBLIOGRAFÍA

Antonioli C. & Ocaña K. 2008, *Estudio de viabilidad y recomendaciones para la Nueva Casa de la Tecnología de la Ciudad de Campeche*, CeDiCyT-I.P.N., México.

Fernández L. A. 1999, *Museología y museografía*, Ediciones del Serbal, España.

Hein G. 2002, *Learning in the museum*, Routledge, London. Consultado 20/03/2008 http://site.ebrary.com/lib/gubselibrary/Doc?id=10056149&ppg=1

Joubert, Lindy 2002. 'La ciencia y el arte: nuevos paradigmas en educación y salidas profesionales', *Perspectivas* , vol. XXXII, no. 4. Consultado 1/10/2007 http://www.ibe.unesco.org/publications/Prospects/ProspectsPdf/124s/124-s.pdf

Kalessopoulou, D. 2002, 'Children's museums in hospitals', en R Sandell (ed), *Museums, Society, Inequality*, Routledge, London, pp. 190-199.

Marek, Lidia 2007. '"You don't have fun, you don't live" or a Story of a ludic fascination among students', *The New Educational Review*, vol. 11, no. 1, pp. 49-62. Consultado 01/03/2008 http://www.educationalrev.us.edu.pl/vol/tner_1_2007.pdf

McLean K. 2001, *Planning for people in museum exhibitions*, Association of Science-Technology Centers, Washington D.C.

Museo "El Rehilete" 2006, *Proyecto Museo-Hospital Hospital-Museo.* Presentación PowerPoint.

Rodari P. & Merzagora M. 2007. 'The role of science centres and museums in the dialogue between science and society', *Journal of Science Communication*, issue 02. Consultado 25/02/2008 http://jcom.sissa.it/archive/06/02

Wagensberg J., Terradas R & E 2006, *Cosmocaixa: The total museum through conversation between architects and museologists*, SACYR, Barcelona

Lizá Marie Defossez

Designer, Directora de Arte e co-fundadora do atelier R2 design (1995). Assistente no curso de Design Gráfico e Publicidade da Escola Superior de Estudos Industriais e de Gestão (ESEIG), desde 2004. Licenciada em Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, efectuou uma Pós Graduação em Artes Digitais no Departamento de Som e Imagem do Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa e obteve no Programa de Doutoramento Recerca en Disseny na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona (Espanha) um DEA – Diploma de Estudos Avançados em «Investigacion en Disegño» para o qual desenvolveu uma tese sobre o tema Superfamílias Tipográficas. Na R2 design desenvolveu projectos de design de comunicação para diversas organizações culturais, curadores, artistas e arquitectos. Coordenou vários workshops e interviu em conferências em diversas escolas, universidades e congressos como: School of Visual Arts em Nova Iorque, EUA; Université des Beaux Arts de Besançon, França; Art Institute of Chicago, EUA; Ed Conferences em Estocolmo, Suécia e OFFF em Lisboa, Portugal. Participou como júri em numerosos eventos, nacionais e internacionais. Integrou diversas exposições internacionais e os seus projectos foram publicados em várias revistas e livros especializados de editoras da área. Ganhou diversos prémios internacionais, incluindo uma nominação nos D&AD Awards, Reino Unido, 2009; 3 Red Dot Awards, Alemanha, 2008; Jury award, 9th Tehran International Poster Biennial, 2007; Honorable Mention, Hong Kong International Poster Triennial, 2007 e Grand Prix, International Biennial of Graphic Design Brno, 2006. Lizá é membro da Alliance Graphique Internationale.

CARACTERÍSTICAS DA IDENTIDADE VISUAL CORPORATIVA DOS MUSEUS E CENTROS DE ARTE

Lizá Marie Defossez

Resumo

Esta tese pretende identificar e analisar os elementos da estrutura e organização da gestão de um sistema complexo como a comunicação visual de um centro ou museu de arte. Estudar e analisar, em particular, a imagem de identidade visual dos centros de arte com vista à identificação de padrões. Identificar as diferentes relações existentes entre os objectivos da comunicação e as soluções de design gráfico.

Faremos o levantamento de bibliografia e de outros documentos para depois procedermos a leituras críticas. A pesquisa qualitativa e quantitativa vai assentar nos dados recolhidos, como signos de identificação visual, através do recurso a diferentes instrumentos de registo e análise (abordagens metodológicas: entrevistas, «focus groups» e fichas de registo) .

Identificaremos as distintas perspectivas da relação do design com o mundo da arte para uma compreensão da situação actual e iremos propor novas abordagens à comunicação visual da identidade dos centros de arte.

Palavras-chave: Modernismo, Pós-Modernismo, «Branding Cultural», Identidade Visual, Museus de Arte

Abstract

This thesis aims to identify and analyse the structural and organizational elements associated to the management of a complex system such as the visual communication of an art museum or art centre. In particular, the visual identity of art centres will be studied and analysed in order to identify patterns. Identification will be made of the different relations that exist between communication objectives and graphic design solutions.

We will survey the bibliography and other documents in order to make a critical appraisal. The qualitative and quantitative research will be based upon the data retrieved and different registration and analytic instruments (methodological approaches: interviews, «focus groups» and registration forms).

We'll identify different perspectives about the relation between Design and Art to understand the current situation and we'll propose a new approach to the visual communication of art centres.

Keywords: Modernism, Post-Modernism, Cultural Branding, Visual Identity, Art Museums

Características da Identidade Visual Corporativa dos Museus e Centros de Arte

Lizá Defossez Ramalho
Facultat de Bellas Artes de Universitat de Barcelona
Bolsa concedida a 12 de Agosto de 2009 pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia

O ESTADO DA ARTE

Numa altura em que Nicolas Bourriaud, co-fundador do Palais de Tokyo e novo director do Tate Modern, fala do fim do pós-modernismo e refere que estamos a experimentar uma emergência dum «alter modernismo» global, urge analisar como é que está a ser pensada a identidade visual destes novos projectos museológicos. Este conceito surge na exposição no Palais de Tokyo (Paris) em 2005. A cenografia da exposição desenhada por M/M (Paris), apresenta uma abordagem gráfica distinta da usual neutralidade, numa sobreposição e justaposição dos trabalhos gráficos dos designers com as obras dos artistas. Questões como a apresentação ou representação de uma obra de arte, é um ponto chave na abordagem projectual da comunicação gráfica. Nick Bell, referindo-se às abordagens do designer de comunicação em projectos de identidade visual para a cultura, enfoca dois pólos, os «agentes da neutralidade» e em oposição os «estetas do estilo»[1]. O mesmo identifica uma terceira via: designers que estão preparados para defender a sua abordagem com base no conteúdo e que estão mais implicados com os comissários e/ou artistas[2].

«Se a Arte e a cultura são abertas à interpretação, porque teremos de lhes dar identidades visuais fixas», pergunta Nick Bell[3]. Na criação do sistema de identidade do Walker Art Center, Andrew Blauvet e Chad Kloepfer optam por uma abordagem flexível e não estática onde o sistema de identidade funciona como uma fonte tipográfica[4]. Reencontramos estas abordagens em diversos discursos como no do atelier de design 2gd, querefere as novas abordagens na imagem de identidade visual como sendo estas mais flexíveis e menos restritivas[5].

Hal Foster em «Design and Crime» refere como o edifício de Frank Gehry para o museu Guggenheim de Bilbao, é literalmente um logo que é utilizado pela cidade como o seu símbolo. A necessidade e conotações dum signo de identificação visual suplementar para um centro de arte é uma questão chave na imagem de identidade visual. Essa preocupação é visível, como refere Smet[6], no processo de concepção da imagem visual do Centre Georges Pompidou, concebida por Jean Widmer em 1977.

1, 2, 3 BELL, Nick. «Steamroller of Branding». Eye Magazine 53, p. 20;
4 AUTE, Michelle. «Identifying Marks: The Walker Art Center's new identity system is a different kind of animal». Dynamic Graphics + Create Magazine;
5, 6 CRANFIELD, Bill. Examining the Visual Culture of Corporate Identity. 1ª ed. Hong Kong: System Design, 2003, p. 10

INTRODUÇÃO

Este poster incide sobre as características da identidade visual corporativa dos museus e centros de arte para a tese de Doutoramento. Esta tese pretende identificar e analisar os elementos da estrutura e organização da gestão de um sistema complexo como a comunicação visual de um centro ou museu de arte. Identificar as diferentes relações existentes entre os objectivos da comunicação e as soluções de design gráfico com vista à identificação de padrões.

Identificaremos distintas perspectivas da relação do design com o mundo da arte para uma melhor compreensão da situação actual e do contributo da tese para uma nova abordagem à comunicação visual da identidade dos centros de arte.

BIBLIOGRAFIA

– BARTHES, Roland. Elements of Semiology. Cape, 1968.
– BARTHES, Roland. Empire of Signs. New York: Hill and Wang, 1982.
– BAUDRILLARD, Jean. For a Critique of the Political Economy of the Sign. St. Louis, Mo.: Telos Press, 1981.
– CALVERA, Anna. Arte? Diseño. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2003.
– CENTRE POMPIDOU. Les cahiers du Musée national d'art moderne: design graphique. Nº 89, Automne 2004.
– CHAVES, Norberto. La imagen corporativa: Teoria y metodologia de la identificación institucional. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1988.
– DEBORD, Guy. Comments on the Society of the Spetacle. IMRIE, Malcolm (transl.). London: Verso, 1990.
– FOSTER, Hal. Design and Crime (and other Diatribes). UK: Verso, 2002.
– FRUTIGER, Adrian. Signos, Símbolos, Marcas, Señales: Elementos, Morfologia, Representación, Significación. 6ª ed., México: Ediciones G. Gili, S.A. de C.V., 1999.
– KYES, Zak; OWENS, Mark. Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design. London: Architectural Association Publications, 2007.
– LEACH, Edmund. Culture & Communication: The Logic by Which Symbols are Connected. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
– MACLUHAN, M.; FIORE, Q. The Medium is the Message. London: Allen Lane The Penguin Press, 1967.
– MARGOLIN, V.; BUCHANON, R. (eds.) The Idea of design: A design Issues Reader. Cambridge, Mass: MIT Press, 1995.
– MOLLERUP, Per. The Corporate Design Programme. 2ª ed. Kobenhavn: Dansk Design Center, 1987.
– MOLLERUP, Per. Marks of Excellence: The history and taxonomy of trademarks. London: Phaidon, 1997.
– OLINS, Wally. Corporate Identity. London: Thames & Hudson, 1989.
– POYNOR, R. No More Rules: Graphic design and Post-Modernism. London: Laurence King, 2003.
– RAND, Paul. Design, Form and Chaos. New Haven y London: Yale University Press, 1993.
– SAUSSURE, F. de. Course in General Linguistics. London: Fontana, 1974. (Ed. Original 1915)
– SEABROOK, John. Nobrow: The Culture of Marketing, The Marketing of Culture. New York: Alfred A. Knopf, 2000.

OBJECTIVOS

- Localizar, recolher e posteriormente analisar a documentação referente ao tema da tese.
- Identificar e analisar os elementos da estrutura e organização da gestão de um sistema complexo, como o é, toda a comunicação visual de um centro de arte ou museu. Em particular estudar e analisar a imagem de identidade visual dos centros de arte com vista à identificação de padrões.
- Identificar as diferentes relações existentes entre os objectivos da comunicação e as soluções de design gráfico. Analisar a metodologia projectual, subjacente ao desenvolvimento de um projecto de imagem corporativa.

METODOLOGIA

Faremos uma análise do problema em questão, apresentaremos hipóteses de pesquisa qualitativa e quantitativa e procederemos à indicação de bibliografia e de outros documentos que serviram de base a uma primeira leitura crítica.

1.
O ESTADO DA ARTE E DEFINIÇÃO DO MODELO CONCEPTUAL E ABORDAGEM METODOLÓGICA

- Levantamento de bibliografia e de outros documentos, leituras críticas.
- Identificação e análise de projectos de desenho relevantes.
- Recolha da comunicação gráfica dos principais museus de arte contemporânea como: Centro Georges Pompidou (França), Guggenheim Bilbao (Espanha), Moderna Museet (Estocolmo), MOMA (E.U.A), Palais de Tokio (França), Stedelijk Museum (Holanda), Tate Modern (Reino Unido), Walker Art Center (E.U.A), Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Alemanha).
- Desenvolvimento de uma ficha de registo.

2.
TRABALHO DE CAMPO E CASOS DE ESTUDO

- Visitas pessoais aos principais museus de arte contemporânea de diversos países, principalmente: Portugal, Espanha, França, Alemanha e Reino Unido:
- Recolha de material informativo, publicitário e didáctico editado pelos museus. Registo fotográfico e vídeo da integração gráfica no espaço e divulgação/comunicação gráfica no meio urbano.
- Realização das entrevistas e questionários às entidades/directores dos Museus e aos designers e directores de arte que desenvolveram o projecto.
- Redefinição das questões de investigação.
- Análise profunda dos programas de identidade visual e suas implementações: análise da continuação e adaptação das diversas aplicações e transposição da linguagem nos diversos meios.

3.
CONCLUSÕES RELATIVAS AOS CASOS DE ESTUDO

- Comparação entre os casos.
- Conclusão geral.

Maria Felisa Henriques Pereira e Pérez e
Maria Inês de Brito Câmara Noivo

Maria Felisa Henriques Pereira e Pérez *é licenciada em História pela Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, frequentou a Universidad Complutense de Madrid ao abrigo do Programa Sócrates/Erasmus, onde concluiu disciplinas de iniciação à Museologia. Após a licenciatura, prossegue estudos na mesma Universidade no Mestrado de Museologia, tendo concluído a Pós-graduação na mesma área. No âmbito deste Mestrado realizou um estágio no Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), sob orientação da Profª. Doutora Raquel Henriques da Silva. Entre outras funções, colaborou na 2ª edição da Revista Museologia.pt. Actualmente, é colaboradora do Serviço Educativo do Castelo de São Jorge na realização de visitas orientadas e ateliers, tendo já desempenhado as mesmas funções no Museu Nacional dos Coches.* ***Maria Inês de Brito Câmara Noivo*** *é licenciada em História, minor História da Ásia, pela Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Após a licenciatura, prossegue estudos na mesma Universidade no Mestrado de Práticas Culturais para Municípios, tendo concluído a Pós-graduação na mesma área. Paralelamente, frequentou disciplinas da licenciatura em História, variante Arqueologia, tendo participado em campanhas arqueológicas (campo e Arqueologia Urbana). Actualmente, é colaboradora do Serviço Educativo do Castelo de São Jorge na realização de visitas orientadas e ateliers.*

Maria Felisa Henriques Pereira e Pérez e Maria Inês de Brito Câmara Noivo
UM MUSEU NO CASTELO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 391-394

UM MUSEU NO CASTELO

Maria Felisa Henriques Pereira e Pérez e

Maria Inês de Brito Câmara Noivo

Resumo

O espaço do Castelo, confinado pela antiga estrutura defensiva, é constituído por duas realidades bem diferenciadas, e marcadas urbanisticamente: a "zona monumentalizada" e a área da "freguesia".

Alvo de trabalhos arqueológicos desde 1996, deles resultou o Núcleo Museológico do Castelo de São Jorge, onde se expõe o conjunto de peças que compõem a exposição permanente, datadas entre os séculos VII a. C. e o século XVIII.

Na linha de investigação Museus, Espaço e Comunicação, pretende-se explorar a relação entre os moradores da Freguesia do Castelo e o recém inaugurado Núcleo.

Esta proposta de reflexão advém do facto de boa parte dos testemunhos materiais encontrados serem provenientes do espaço social dos moradores (habitações, comércio e espaços públicos).

O trabalho dos arqueólogos interfere, sempre, no dia-a-dia social e não é certo que se conheçam os seus resultados. Saberão os moradores que foi criado um núcleo museológico para a sua exibição? Já o visitaram? Terão consciência de que o museu, além de um local expositivo, é um espaço de encontro e de comunicação?

Sendo o museu um espaço ao serviço da sociedade, que procura interagir com ela, até que ponto, no caso em estudo, esse papel é cumprido?

Não pretendemos responder às questões colocadas, mas apenas estimular a sua reflexão, e procurar discursos que aproximem os moradores da freguesia ao Núcleo Museológico do Castelo de São Jorge.

Palavras-chave: Comunicação, Interacção, Reflexão

Abstract

Since 1996, archaeological excavations are hold at Castle of São Jorge neighborhood. These interventions provided the artifacts displayed on the permanent exhibition of the Castle of São Jorge Museum centre, and are dated between the VII c. B.C. and the XVIII A.D..

The research "Museums, Space and Communication", aims to explore the relationship between the resident people of the Castle´s and the recently inaugurated museum centre.

This reflection proposal was a consequence of observing that the material data came directly from houses, public and commercial spaces insight the neighborhood, owned by its residents. The archaeological work interferes permanently with daily habits, not being known the consequences. Do the local habitants know that the Centre exists? Did they already visit it? Do they know that besides being a Museum, it´s also a space of gathering and communication?

Being the museum a space of social service, that should interact with people, is this accomplish by the Castle of São Jorge Museum Centre?

We don't want to answer these questions; we rather want do stimulate the thought for a language that gathers the neighborhood residents closer to Castle of São Jorge Nucleus.

Keywords: Communication, Interaction, Reflection

Maria Felisa Henriques Pereira e Pérez e Maria Inês de Brito Câmara Noivo
UM MUSEU NO CASTELO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 391-394

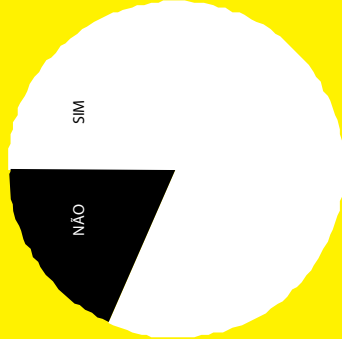
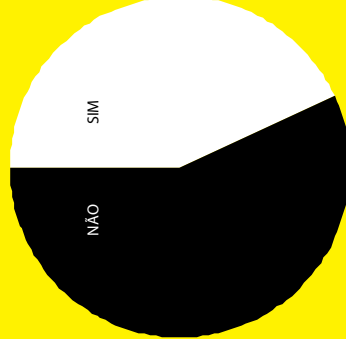
UM MUSEU NO CASTELO

a população da freguesia do Castelo (Lisboa) enquanto público

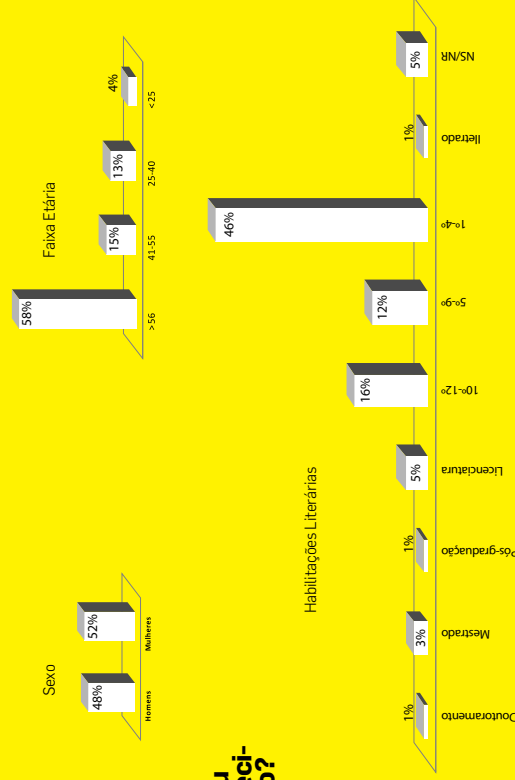
Inês Noivo | Felisa Perez

sabe que existe um museu?

já o visitou?

NÃO
SIM

como tomou conhecimento?

OUTRO
JUNTA FREGUESIA
EM VISITA AO CASTELO
FAMILIARES/AMIGOS

Inquéritos realizados entre os dias 30 de Junho e 2 Julho de 2009 a um universo de 90 moradores na Freguesia do Castelo. Colaboração da Junta de Freguesia do Castelo e da empresa EGEAC, E. M.

O Castelo de São Jorge é constituído por duas realidades: a "zona monumentalizada" e a área da "freguesia". Estes espaços têm sido, desde 1996, alvo de trabalhos arqueológicos. Destes trabalhos resultou um espólio abundante, datado de entre os séculos VII a.C. e XVIII, que desde Dezembro de 2008 constitui o Núcleo Museológico do Castelo de São Jorge.

Considerando que boa parte dos objectos encontrados vieram do espaço social dos moradores da Freguesia do Castelo (habitações, comércio e espaços públicos); que o trabalho dos arqueólogos interfere, sempre, no quotidiano da comunidade; das dificuldades de comunicação que se colocam ao discurso arqueológico, realizaram-se inquéritos para saber **qual a relação existente entre os moradores da Freguesia do Castelo e o recém inaugurado Núcleo Museológico.**

CONCLUSÕES

>Apesar das peças virem do meio social dos moradores, a grande maioria não teve conhecimento do seu destino

>Não lhes foi comunicada a abertura ao público do Núcleo Museológico

>Estão descontentes desde que foi colocado um portão (Dezembro de 2004) a separar a "zona monumentalizada" da área da "freguesia"

>Esse descontentamento leva a que não tenham interesse em conhecer o Núcleo Museológico

>Dificuldades de mobilidade condicionam a deslocação ao Castelo

>Os moradores que visitaram o Núcleo não tiveram grande leitura da exposição

AAVV, *Museus, discursos e representações*, Alice Semedo e J. Teixeira Lopes (coord.), Porto, Edições Afrontamento, 2006.
BUGALHÃO, Jacinta – "Lisboa e a sua Arqueologia: uma realidade em mudança" in *Era Arqueologia, revista de divulgação científica de estudos arqueológicos*, nº8, Fevereiro 2008.
GASPAR, Alexandra, GOMES, Ana, SEQUEIRA, Maria José, SILVA, Rodrigo Banha da, "Arqueologia Urbana em Lisboa?", in *Actas do 3º Congresso de Arqueologia Peninsular*, 8, Porto, ADECAP, 1997, pp. 55-74.
LOPES, João Teixeira Lopes, "Estranhos no Museu" in *Sociologia*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 2005, pp. 89-94.

Marta Ornelas

Licenciatura em Design de Comunicação – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Mestrado em Museologia e Património – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Profissionalização em Serviço Docente – Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Lisboa. Experiência profissional: Docência no grupo de Artes Visuais do Ensino Básico e Secundário. Investigação, a título individual, sobre temas do âmbito da Museologia, do Design de Comunicação e da Educação Artística. Docente no Ensino Superior – Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa. Cargos de Coordenação Pedagógica. Design de Comunicação em ateliers. Organização e montagem de exposições para diversas instituições – Feira do Livro de Frankfurt; Centro Cultural de Belém; Icograda'95; Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora.

DESIGN GRÁFICO PARA OS MUSEUS

Marta Ornelas

Resumo

O suporte financeiro necessário ao cumprimento das funções educativas dos museus pode ser conseguido por meio da atracção de novos visitantes e da consolidação das relações com os públicos existentes. Para tal, os museus deverão enveredar por estratégias de marketing devidamente acompanhadas pela utilização de ferramentas de design gráfico que lhes permitam garantir notoriedade, alargando a oferta de produtos e serviços e melhorando a qualidade dos mesmos. A importância destas práticas é aqui defendida, através da demonstração da actuação do design gráfico ao nível da construção da identidade visual dos museus.

Embora existam exemplos de referência dentro do conjunto dos museus da Área Metropolitana de Lisboa, em matéria de promoção e comunicação, há ainda um longo caminho a percorrer, conforme foi verificado, em resultado de um inquérito aplicado a 90 instituições da capital e sua periferia.

Palavras-chave: Museu, Design Gráfico, Marketing, Área Metropolitana de Lisboa

Abstract

The financial support needed to fulfill the educational functions of museums can be achieved by means of encouraging and consolidating the relationships with their visitors. Museums should engage in marketing strategies converted in graphic design tools that would increase visibility, improving the supply of products and services and their quality. The importance of these practices is defended here, by the demonstration of the performance of graphic design at the construction of the visual identity of museums.

Although the examples that are a reference in the promotion and communication, from the set of museums in the Lisbon Metropolitan Area, there is still a long way to go, as was observed in a survey applied to 90 institutions in the capital and its suburbs.

Keywords: Museum, Graphic Design, Marketing, Lisbon Metropolitan Area

Marta Ornelas
DESIGN GRÁFICO PARA OS MUSEUS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 395-398

MARTA ORNELAS

Design Gráfico para os MUSEUS

INTRODUÇÃO

A criação de suporte financeiro, com vista ao cumprimento de funções educativas, exige que os museus enveredem por estratégias de marketing e pela utilização de ferramentas de design gráfico que lhes permitam garantir notoriedade.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O marketing deve fazer parte da comunicação entre o museu e o público, operacionalizado através da criação de medidas destinadas a assegurar uma melhor assistência e a aumentar o número de entradas. Concorrentes com outros espaços de lazer, os museus são entidades sem fins lucrativos, pelo que o objectivo de aumentar os seus recursos financeiros não poderá sobrepor-se ao seu papel educativo.

A comunicação tem que fazer parte da estratégia de promoção do museu, veiculada através de materiais elaborados de acordo com os princípios estéticos e funcionais do design gráfico.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A aplicação de um inquérito aos museus da Área Metropolitana de Lisboa teve como principal objectivo conhecer as ferramentas de promoção e comunicação que utilizam.

O universo deste estudo resultou em 90 instituições, 37 das quais credenciadas. O inquérito, aplicado em 2004, privilegiou a objectividade através de questões de resposta fechada.

ANÁLISE

Pergunta	sim	não
possui catálogo?	86%	14%
disponibiliza informação na internet?	72%	28%
fez avaliação da eficácia da comunicação?	59%	41%
produziu recentemente cartazes ou folhetos?	54%	45%
possui guias infanto-juvenis?	45%	55%
possui logotipo?	75%	25%
possui caderno de normas gráficas?	32%	68%
possui dados sobre o público-alvo?	67%	33%
apresenta informação com pictogramas?	32%	68%

CONCLUSÃO

• O marketing é imprescindível na gestão do museu, pois permite estruturar uma série de acções coordenadas destinadas a públicos específicos, com vista não só à preservação da integridade do património, mas também à criação de um espaço de convívio e lazer, ampliando as suas receitas.

• O design gráfico representa um acréscimo de valor aos produtos e serviços do museu, pois preocupa-se com aspectos estéticos e funcionais, valorizando a sua imagem e os seus objectivos.

• Os museus da Área Metropolitana de Lisboa deverão apostar na melhoria da sua imagem, quer a nível de identidade visual, quer a nível de oferta de produtos e serviços, ou não serão capazes de cumprir os seus objectivos.

BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL

Ambrose, T. & Paine, C. (1993, 2000). *Museum Basics*. London: Routledge.

Brochand, B. (et. al.). (1999). *Publicitor*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

Centro de Diseño Industrial. (1997). *Manual de Gestão de Design*. Lisboa: Centro Português de Design.

Hernández, F. H. (1998). *El Museo como Espacio de Comunicación*. Gijón: Ediciones Trea.

Hooper-Greenhill, E. (1996). *The Educational Role of the Museum*. London & New York: Routledge.

Kotler, N. & Kotler, P. (1998). *Museum Strategy and Marketing – Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.

Kotler, N. & Kotler, P. (2004). "Can Museums Be All Things to All People? Missions, Goals, and Marketing's Role". *Reinventing the Museum – History and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Walnut Creek: Altamira Press. Pp. 167-187.

Loureiro, J. (2004). "Marketing". *Serralves*, 1999-2004. Lisboa: Público. pp.128-9.

McLean, F. (1997). *Marketing the Museum*. London: Routledge.

Runyard, S. & French, Y. (1999). *Marketing & Public Relations Handbook for Museums, Galleries & Heritage Attractions*. Walnut Creeck (California): Altamira Press.

Silva, R. H. (2000). *Inquérito aos Museus em Portugal*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

Smith, C. B. (2004). "The Art of Managing a Museum – Connecting the Past, Present and Future". *Inside The Minds – The Business of Museums*. USA: Aspatore Books. pp.7-34.

Twitchell, J. B. (2004). *Branded Nation – The Marketing of Megachurch, College Inc. and Museumworld*. New York: Simon & Schuster

Micaela Casaca Sécio

Responsável pelo Serviço Educativo do Museu Municipal de Montijo; Professora de Museus e Património na Universidade Sénior de Montijo; Técnica Responsável pelo Museu Etnográfico de Canha de Janeiro de 2008 a Janeiro de 2009; Coordenadora temporária do Museu Municipal de Montijo no período de 2 de Julho de 2005 a 30 de Setembro de 2006, onde teve a responsabilidade de todas as actividades desenvolvidas pelo referido museu durante esse período (por exemplo todas as actividades pedagógicas e duas exposições temporárias); Técnica Superior na Divisão Social, Cultural e de Ensino / Gabinete de Apoio ao Ensino da Câmara Municipal de Montijo, de 1 de Junho de 2001 a 30 de Maio de 2003, com as funções de investigação, estudo, concepção e adaptação de métodos e processos cientifico – técnicos, de âmbito geral ou especializado, tendo em vista informar a decisão superior, nomeadamente em Projectos Pedagógicos de âmbito geral direccionados aos alunos do ensino básico.

MOINHO DO CAIS – DA RECUPERAÇÃO À MUSEALIZAÇÃO

Micaela Casaca Sécio

Resumo

O presente estudo é uma proposta de intervenção museológica num moinho de maré do concelho de Montijo – Moinho do Cais.

Ao longo do trabalho houve a preocupação em contextualizar a unidade patrimonial que foi alvo de estudo. Assim, efectuou-se um enquadramento histórico-geográfico do concelho em que está inserida, uma breve descrição de moinhos de maré, inclusive do seu funcionamento e contextualizou-se o Moinho do Cais integrando-o nos moinhos de maré do concelho de Montijo e nos do Estuário do Tejo.

Apostando-se nas correntes museológicas da Nova Museologia com ênfase na Sociomuseologia, elaborou-se uma sugestão programática para o património em estudo, seguindo estratégicas do processo museológico.

A definição do conceito gerador desta proposta de musealização baseia-se na comunicação e como esta será um meio eficaz para a preservação do Moinho do Cais.

Palavras-chave: Moinho do Cais, Nova Museologia, Sociomuseologia, Musealização, Comunicação

Abstract

This study is a proposal for a museological intervention in a tide mill of Montijo Council – Moinho do Cais.

The main objective throughout this work was the contextualization of this heritage unit. In order to achieve this, an historical and geographical framing of the council was made, as well as a brief description of the tide mills, including their function and the contextualization of the Moinho das Marés, with the other tide mills of Montijo council and with the ones of the Tejo Estuary.

This study is sustained by the museological theories of New Museology emphasised in sociomuseology. The objective was to make a programmatic suggestion for the heritage unit being studied, following the strategies of the museological process.

The definition of the creator concept of this musealization proposal is based on communication and how this is an efficient way to promote the preservation of the Moinho do Cais.

Keywords: Moinho do Cais, New Museology, Sociomuseology, Musealization, Comunication

Moinho do Cais – da Recuperação à Musealização

Micaela Casaca Sécio

Introdução:

O presente trabalho tem como tema uma intervenção museológica num moinho de maré (Moinho do Cais), recentemente recuperado pelo Município de Montijo, com o objectivo final de elaborar um projecto museológico eficaz, com a capacidade de mostrar as potencialidades deste património que, fundamentado na investigação e na comunicação, seja capaz de afirmar o Moinho do Cais na panorâmica museológica portuguesa actual.

O Moinho do Cais é um dos moinhos de maré que laboraram no Estuário do Tejo, entre Sarilhos Grandes e Montijo (concelho de Montijo). Situa-se perto do núcleo urbano da cidade de Montijo, assim é um património de referência para todos os montijenses.

Este interliga o passado e o presente, perpetuando-se na memória colectiva da comunidade montijense.

Fundamentação teórica:

Ao longo deste trabalho, houve o cuidado de se analisar e propor diversas estratégicas da Museologia. Não houve a preocupação em se discutir e aprofundar teorias e correntes no interior da Museologia, mas sim de seleccionar correntes e expô-las de uma forma adequada ao objecto de estudo, com a intenção de construir a proposta de intervenção.

Sendo assim, a abordagem científica que foi utilizada prende-se com as correntes da Nova Museologia com ênfase para a Sociomuseologia, onde se dá uma visão da Educação em Museus e se aflora alguns aspectos dos Museus Locais em Portugal. Baseando-se nos princípios básicos destes campos teóricos, procurou-se analisar a preservação do património como um acto do presente, integrado na comunidade a que pertence, onde os testemunhos do passado são uma expressão do presente e contribuem para o desenvolvimento de uma identidade comunitária.

Análise:

O trabalho foi estruturado em torno de quatro capítulos complementares: os dois primeiros capítulos apresentam uma contextualização do bem patrimonial e os últimos dois as actividades que foram desenvolvidas em torno deste e a proposta de intervenção museológica.

No primeiro capítulo elaborou-se uma apresentação histórico-geográfica do concelho de Montijo (localidade onde está inserido o património em estudo – Moinho do Cais). Este concelho apresenta um bom posicionamento geoestratégico, o que faz dele um dos mais importantes da Área Metropolitana de Lisboa.

No segundo capítulo é efectuado um enquadramento dos moinhos de maré, passando por uma breve explicação do seu funcionamento. Utilizando uma estratégia de se contextualizar o Moinho do Cais, partiu-se do geral para o particular, assim fez-se referência aos moinhos de maré no Estuário do Tejo, (não os estudando em exaustão, dado que esta não constitui a intenção deste trabalho) onde se apresentam os seis (6) moinhos de maré em Montijo e, por último, particulariza-se e explora-se as questões relacionadas com o Moinho do Cais. Relata-se alguns dados históricos do moinho, o que se conseguiu apurar dado a escassez de informação e, por último, mostra-se o seu projecto de restauro.

No terceiro capítulo apresenta-se o Museu Municipal de Montijo, sector que detém a posse do Moinho do Cais, fazendo parte integrante da estrutura orgânica da Câmara Municipal de Montijo, sob a denominação de Museu e Património Cultural, desde 1994, contudo o processo de constituição iniciou em 1993.

Este sector foi instalado numa casa senhorial do século XIX (Casa Mora); em 1997 foi constituído a sua primeira unidade museológica – Museu Agrícola da Atalaia; em 2000 foi aberto ao público o Moinho do Esteval (moinho de vento) e em 2005 foi aberto o Moinho do Cais.

No quarto capítulo efectuou-se a proposta de intervenção museológica no Moinho do Cais, iniciando-se com uma contextualização geral onde se apresentou as potencialidades desta unidade museológica, atribuindo a sua importância dentro do contexto actual do Museu Municipal de Montijo.

A última parte deste capítulo é constituída pelas sugestões programáticas para a efectivação da intervenção museológica. Houve a preocupação de se propor a aplicação de diversas estratégias da Museologia, onde se elaborou um programa museológico que tem como principais preocupações a salvaguarda e a comunicação. Utilizando a cadeia operatória da Museologia ao nível da investigação, da salvaguarda (conservação e documentação), da comunicação (exposições, acções educativas, publicações, divulgação e marketing) e avaliação, tentou-se construir um modelo de intervenção que se integrasse na comunidade montijense e contribuísse para o seu desenvolvimento.

Apostou-se na comunicação como via privilegiada para a preservação do Moinho do Cais, pois tendo por base a investigação, as exposições e as acções educativas que se podem realizar em torno deste património, é o caminho mais eficaz para a sua divulgação e, consequentemente, para a divulgação do património de Montijo.

Procedimentos Metodológicos:

A investigação decorreu durante dois anos. Pretende-se que seja a mais completa possível, onde se procura reflectir diferentes opiniões e visões, para que se possa conhecer melhor o bem patrimonial em estudo e que se valide o seu projecto museológico.

Apesar da realização de uma pesquisa bibliográfica intensa, os dados apresentados sobre o Moinho do Cais foram os possíveis, pois existe uma grande falta de informação escrita sobre o mesmo. Assim, tentou-se aprofundar conhecimentos com alguns depoimentos orais, em relação a estes evidencia-se que são uma fonte de informação ainda a explorar, ao longo do processo de implantação do programa museológico proposto neste trabalho.

Para se elaborar uma contextualização histórico-geográfica do Moinho do Cais, foi efectuada uma pesquisa bibliográfica sobre a história do concelho de Montijo, onde se utilizaram as referências mais significativas, não se aprofundando a história desta localidade, dado que este não é o objectivo deste trabalho. Contudo, apresenta-se alguns aspectos da sua história e, para isso, muito contribuíram os estudos locais editados pelo Município de Montijo.

Conclusão:

Ao longo deste trabalho tentou-se contextualizar o bem patrimonial em estudo, para o qual, alicerçado em bases científicas de teorias e correntes da Museologia, se elaborou uma proposta de intervenção museológica, que constitui um caminho para afirmar o Moinho do Cais no contexto da museologia portuguesa actual.

Sendo assim, apostou-se na elaboração de um Programa Museológico dinâmico, perspectivando iniciativas planeadas e tipificadas, com o intuito de constituir uma unidade museológica única e irrepetível. Pois, as potencialidades deste património, constitui um valor acrescentado para o desenvolvimento da sociedade onde está inserido, podendo ser um veículo para afirmar a própria localidade e promover o turismo cultural.

A programação apresentada reflecte a consciência de que pode existir reformulações através do resultado das pesquisas efectuadas, constituindo-se assim, uma programação flexível. A investigação e estudo devem ser a base dessa programação, para que exista fundamento científico em todas as acções que se desenvolvam.

Para além da proposta apresentada mencionar a salvaguarda do património, a programação que foi elaborada está assente na comunicação, pois dado o facto do Moinho do Cais já se encontrar recuperado, o caminho a seguir deve ser o da comunicação com os públicos. Conceber exposições de diversas temáticas envolvendo, sempre que possível, a comunidade, constituindo-se parcerias para que esse envolvimento seja mais eficaz.

Referências Bibliográficas mais importantes:

AZEVEDO, Rosário (2007). A acção pedagógica do Serviço educativo do Museu Calouste Gulbenkian; in *Museologia.pt*, nº1:Instituto dos Museus e da Conservação;

BALDRICO, Joaquim (1998). Os Moinhos de Maré em Aldeia Galega – nas margens do tempo in *O Citadino*: Boletim da Junta de Freguesia de Montijo;

FERNÁNDEZ, Luiz Alonso (1999). *Museologia y Museografia:* Ediciones del Serbal;

FREIRE, Paulo (2006). A Conceção Problematizadora da Educação. Retirado a 12 de Junho, 2006, em www.google.pt;

MARTINS, Adolfo Silveira (2006). A Arqueologia do Moinho, *Moinho de Maré do Cais das Faluas: O Renascer de uma Memória*, Colecção Estudos Locais: Edições Colibri / Câmara Municipal de Montijo;

MOUTINHO Mário (1993). Sobre o Conceito de Museologia Social, *Cadernos de Museologia* ,nº1: UHLT;

RIVIÈRE, George Henri (1993). La Museologia – curso de museologia, textos e testimonios, Madrid: Ediciones Akal;

SANTOS, Maria Célia (Agosto 2001). Museu e Educação: conceitos e métodos, comunicação apresentada no Simpósio Internacional Museu e Educação: conceitos e métodos;

SÉCIO, Micaela Casaca (et al). *Montijo: entre a Terra e o Rio*: Câmara Municipal de Montijo;

VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto e outros (1983). *Sistemas de Moagem – tecnologia tradicional Portuguesa:* Instituto Nacional de Investigação Científica;

CAMACHO, Clara (2004). Museus Educação de Adultos em Portugal: Tendências e Práticas in *Aprender ao Longo da Vida – Reinventar os Museus- um espaço de aprendizagem*, nº2: Associação "O Direito de Aprender";

Paulo Roberto Sabino

Sou graduado em Publicidade e Propaganda pela Universidade Santa Cecília (UNISANTA) desde 2001. Possuo especialização em Publicidade e Mercado pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA–USP), de 2004–05 e pós-graduação lato sensu em Museologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE–USP), 2005–06. Em todos os cursos citados apresentei pesquisas que tiveram como objeto o museu ou conceitos museológicos analisados através de diversos enfoques como a publicidade, o marketing e a historicidade do fenômeno museal. Em 2008 iniciei o mestrado em Design no Centro Universitário SENAC, onde desenvolvo pesquisa sobre a influência pós-moderna no design de exposições, sob orientação da Prof. Dra. Daniela Kutschat Hanns. No campo profissional atuo como designer gráfico desde 1995, realizando trabalhos editoriais e publicitários. Desde 1998, trabalho no Serviço Social do Comércio (SESC–SP), instituição reconhecida internacionalmente por sua atuação na área da cultura e do lazer. No SESC realizo trabalhos de programação visual e planejamento gráfico para espetáculos, shows e exposições. Participo de atividades relacionadas ao acervo de obras de arte da instituição com o objetivo de aprimorar a comunicação deste com o público.

EFICIÊNCIA NO DESIGN DE EXPOSIÇÕES: UMA PESQUISA EXPLORATÓRIA NO MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA

Paulo Roberto Sabino

Resumo

Este artigo apresenta a metodologia e os resultados iniciais da pesquisa exploratória de observação realizada no Museu da Língua Portuguesa, visando identificar elementos de design contidos no espaço expositivo que interferem e/ou influenciam a visita do público ao museu. Nesta primeira abordagem foi realizado o acompanhamento do visitante no segundo andar do museu visando observar a relação destes com o espaço e seus elementos.

Esta pesquisa integra o projeto de dissertação de mestrado em Design desenvolvido no Centro Universitário SENAC, cuja proposta é analisar a influência dos conceitos pós-modernos nos projetos expositivos contemporâneos de museus e centros culturais, considerando a Museologia como um fator de transformação da sociedade por meio da comunicação e preservação do patrimônio. Assim, o trabalho considera a relação entre os visitantes e os variados elementos utilizados em diversas exposições, como recursos audiovisuais e interativos, uma forma de desenvolvimento social que se dá por meio da proposta museológica apresentada ao visitante através do design de exposições.

Para tanto, será realizado um estudo de caso do Museu da Língua Portuguesa, localizado na cidade de São Paulo (Brasil), que além de possuir como acervo um patrimônio imaterial, a língua, possui ainda diversos elementos conceituais abordados pelos autores que tratam a questão pós-moderna, como os totens interativos sobre as línguas que deram origem ou foram influenciados pela língua portuguesa.

Palavras-chave: Museografia, Design de Exposições, Cognição, Pesquisa

Abstract

This article presents the methodology and initial results of exploratory observation at the Museum of the Portuguese Language in order to identify design elements contained in the exhibition space that interfere with or influence the public to visit the museum. In this first approach was carried out monitoring visits on the second floor of the museum in order to observe their relationship with the space and its elements.

This study is part of the project master's thesis in design developed at the SENAC Centre University, whose goal is to analyze the influence of postmodern concepts in contemporary design exhibition in museums and cultural centers, considering the Museology as a factor in the transformation of society through communication and preservation of heritage. Thus, the work considers the relationship between visitors and the different elements used in various exhibitions, such as interactive audio-visual resources, a form of social development that occurs through the proposed museum to the visitor through the exhibition design.

Therefore, there will be a case study of the Portuguese Language Museum, located in São Paulo (Brazil), which also has a collection as intangible heritage, language, also has several conceptual elements discussed by the authors to address the issue postmodern, such as interactive totems on languages that have resulted or were influenced by portuguese language.

Keywords: Museografia, Design Exhibition, Cognition, Research

EFICIÊNCIA EM DESIGN DE EXPOSIÇÕES:
UMA PESQUISA EXPLORATÓRIA NO MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA

Paulo Roberto Sabino
Mestrando em Design. SENAC-SP. São Paulo, Brasil
sabino150@hotmail.com

APRESENTAÇÃO

Este poster apresenta a pesquisa de observação realizada no Museu da Língua Portuguesa, visando identificar elementos de design contidos no espaço expositivo que interferem e/ou influenciam a visita do público ao museu.

METODOLOGIA

A metodologia utilizada para a pesquisa foi de observação não participativa, considerada a mais adequada para uma análise inicial e, neste caso, indicada por não interferir nas ações e atitudes do visitante, analisando seu comportamento no interior do museu.

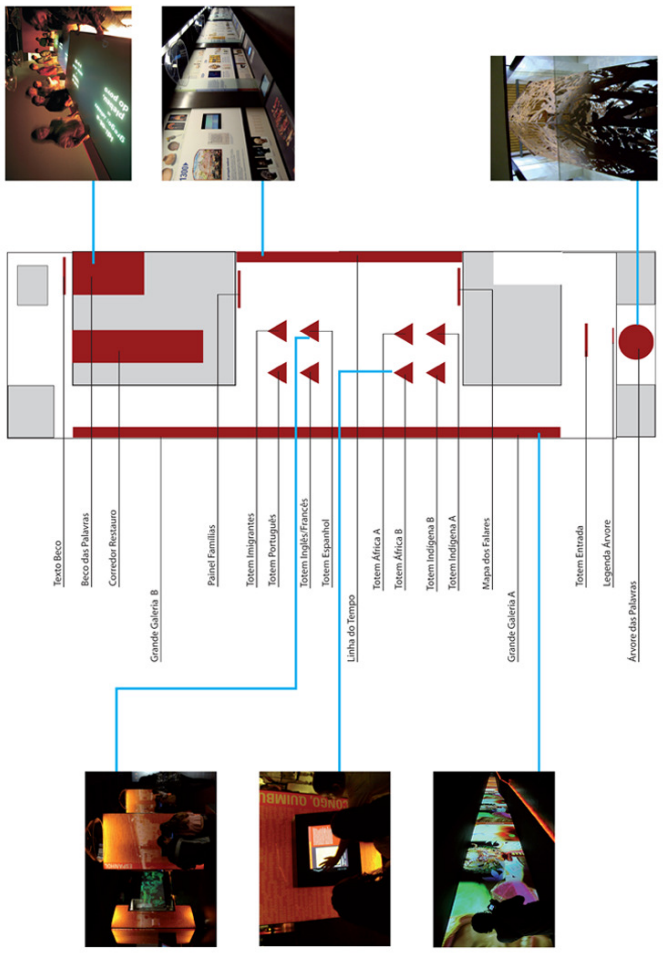
Com uma amostragem não probabilística intencional foram observados visitantes espontâneos (não guiados ou pertencentes a algum grupo com ou sem monitoria), sem especificação de sexo ou idade.

CRITÉRIOS DE OBSERVAÇÃO

- Observação dos visitantes em pontos determinados do espaço expositivo do 2º andar.
- Observação de percurso dos visitantes no espaço expositivo do segundo andar.

CRITÉRIOS DE ANÁLISE

(Atributos que reduzem a eficiência da exposição segundo SCREVEN, 2000)

- Textos de legendas difíceis de ler ou serem encontrados.
- Títulos ambíguos ou abstratos.
- Muita informação ou desodernada.
- Títulos ou gráficos desconectados do conteúdo.
- Baixo nível de informações necessárias.
- Separação entre áreas temáticas "Cognitive rest areas" (fadiga psicológica)
- Descuido no tratamento das informações (foco em elementos secundários)

CONSIDERAÇÕES

A pesquisa revelou que o Museu da Língua Portuguesa constitui num interessante e atual estudo de caso para o aprofundamento das questões sobre o Design de Exposições, sobretudo por seu ineditismo como museu de língua e patrimônio imaterial apresentado com o uso de recursos tecnológicos.

Pode-se observar também o quanto o estudo do Design pode contribuir para a fruição entre o visitante e o acervo do museu, melhorando o entendimento do que está sendo exposto, considerando os diversos tipos de visitantes o espaço disponível e o conforto do público.

O entendimento do papel do profissional de Design na procura por uma interface adequada ao usuário se mostra pertinente ao se perceber que tal busca tem como objetivo não somente possibilitar que uma legenda seja lida, mas que contribui para um processo maior de entendimento da própria identidade e cultura da nossa sociedade.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Marcelo; BRUNO, Cristina. A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos. Comitê Brasileiro do ICOM, 1995. 45 p.
RICHARDSON, Roberto Jarry. Pesquisa social : metodos e tecnicas. São Paulo: Atlas, 1999.
SCREVEN, C.G. Information design in informal settings: museums and other public spaces. In: JACOBSON, Robert. Information Design. Cambridge: MIT Press, 2000. p. 131-192.

Sandra Patrícia de Jesus da Silva
VISITA GUIADA: UMA EXPRESSÃO DA DIMENSÃO EDUCATIVA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 407-410

Sandra Patrícia de Jesus da Silva

Licenciada em Antropologia pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, e desde 1998 é colaboradora do Museu Nacional de Etnologia, onde desenvolve trabalho na área do estudo, inventário e informatização de colecções etnográficas e na área do serviço educativo.

VISITA GUIADA: UMA EXPRESSÃO DA DIMENSÃO EDUCATIVA

Sandra Patrícia de Jesus da Silva

Resumo

Partindo da ideia que uma das funções do museu é educar, o objectivo é abordar a visita guiada como uma expressão da dimensão educativa do museu, no contexto dos serviços educativos.

A escolha deste tema tem que ver com o facto desta ferramenta de mediação ser a mais comum e aparentemente consensual, entre a diversidade de iniciativas anunciadas pelos serviços educativos, e com a percepção generalizada que a visita guiada é o serviço mínimo que o museu anuncia poder garantir mesmo perante uma equipa de serviço educativo reduzida ou inexistente.

O poster procura chamar a atenção para a necessidade de se definirem princípios e métodos de trabalho para o exercício daquela abordagem de mediação directa com o público, com vista a favorecer o papel educativo do museu e, por conseguinte, a sua relevância social.

Palavras-chave: Visita Guiada, Público, Educação, Articulação de Parceiros

Abstract

Following the idea that one of the functions of the museum is to educate, the main focus is to approach the guided tour practice as an expression of the museums educative dimension in the context of the educational services.

The choice of this theme as to do with the fact that guided tour is the activity most common and apparently consensual among the diversity of initiatives announced by educational services and with the general assumption that guided tour is the minimum service that the museum announces to be able to guarantee even without or with a reduce educational services team.

This poster aims to draw attention to the need of defining principles and methods for the practice of this direct mediation with audience, and at the same time improving the educative action of the museum and, therefore, its social relevance.

Keywords: Guided Tour, Audience, Education, Articulation Partners

SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO EM MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA E ESPANHOLA
12 a 14 de Outubro de 2009 | Fundação Dr. António Cupertino de Miranda | PORTO

VISITA GUIADA
uma expressão da dimensão educativa

autoria: Sandra Silva

OBJECTIVO: Apontar uma política de gestão para a realização de visitas guiadas – um dos campos da dimensão educativa dos museus e de relação mais directa com o público.

O **museu é um pólo de conhecimento** pelo facto de ser guardião de testemunhos de culturas e pelas interpretações e acções que fabrica a partir daqueles. A **sua relevância social** é determinada pela **capacidade que tem em participar activamente e de forma diferenciada no processo educativo dos cidadãos**.

A **visita guiada é uma ferramenta que serve para educar**, e a sua prática deve ultrapassar a exclusiva comunicação de saberes ou ainda o estatuto de préstimo mínimo, garantido por equipas de serviço educativo (muitas vezes reduzidas e instáveis) ou, na ausência destas, por outros sectores.

Neste sentido, **o serviço educativo deve ser envolvido em todo o processo de montagem da exposição, favorecendo assim um conhecimento atempado e detalhado da temática em destaque e, por conseguinte, uma capacidade discursiva capaz de atingir públicos diversificados e alargados.**

É igualmente necessário relembrar o papel educativo do museu à luz do **conceito de educação**: 1) um processo que admite as aptidões, as singularidades e a autonomia do indivíduo, e que desafia à experimentação e à criatividade; 2) decorre ao longo de toda a vida. Desta forma também se altera a **noção de público** – agora mais abrangente e em constante transformação – pelo que o museu deve sempre ponderar os vários níveis de acessibilidade de qualquer iniciativa, de acordo com os públicos que se propõe atingir.

A visita guiada proporciona uma leitura sequencial de determinados conteúdos, devendo procurar formular um discurso aberto, permeável, próximo do conceito de educação; educar é partilhar um conhecimento, mas é fundamental fazê-lo à medida de cada um, fomentando a interacção, o diálogo, o pensamento crítico.

A **leitura de uma realidade decorre da interpretação pessoal, pois os bens culturais não se revelam por si próprios**, e obviamente que essa interpretação varia conforme os tipos de público.

A VISITA GUIADA DEVE:

1) estabelecer pontos de **encontro entre a realidade do público e a temática em destaque**, convidando à interpretação, à comparação de realidades, à formulação de questões e comentários;

2) atender aos ritmos e formas diferentes com os quais os visitantes conhecem e fruem as colecções, **explorando o mundo das emoções, da subjectividade**;

3) permitir a **flexibilidade dos percursos**, desejando-se por isso que todas as visitas sejam **diferentes, singulares, únicas**.

ASPECTOS DA GESTÃO DA VISITA GUIADA:

1) Planear a visita desde o início da proposta expositiva em paralelo e em articulação com a equipa envolvida no projecto. Isto tem que ser defendido pela direcção do museu e pelo serviço educativo – este sector é um dos que tem contacto mais directo com o público.

2) Definir e conhecer em concreto o público-alvo, (pois *público em geral* é uma categoria demasiado ampla), recorrendo também ao estabelecimento de parcerias com entidades próximas desses visitantes, com vista a uma actuação mais adequada junto daqueles.

3) Definir objectivos concretos e respectivas práticas de actuação, seleccionando espaços, percursos, objectos, temas, aspectos logísticos que vão ao encontro e inclusivamente superem as expectativas do público-alvo.

4) Definir práticas de registo e de avaliação que incentivem a investigação e a divulgação das abordagens feitas. Desta forma conseguimos legitimar e melhorar a nossa acção e saber se o trabalho desenvolvido alcançou os efeitos pretendidos.

5) Constituir equipas estáveis de serviço educativo que possibilitem o desenvolvimento dos itens referidos e, por conseguinte, a implementação e legitimação de metodologias de trabalho.

6) Apostar na profissionalização e na formação contínua dos técnicos.

Em suma, as visitas guiadas são um campo de actuação que não pode ser descurado pelo museu nem pelo serviço educativo. Enquanto abordagens que permitem o contacto directo com o público, devem decorrer da definição e da gestão de uma metodologia própria de trabalho e devem ser realizadas por técnicos conscientes da sua importância e dos desígnios do conceito educação. Desta forma o museu pode assegurar a sua relevância social, desempenhando um papel activo e consciente no processo educativo dos seus visitantes mas também dos profissionais da museologia.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Ana Mae, "Museus como laboratórios" in *Revista museu – Cultura levada a sério*, Rio de Janeiro: Clube de Idéias Comunicação e Sistemas Ltda, 2004
Encontro museus e educação – Actas (10 e 11 de Setembro), Lisboa: Instituto Português dos Museus, Centro Cultural de Belém, 2001
FARIA, Margarida Lima de, "Educação – museus – educação", *Projecto: Museus e Educação*, Lisboa: Instituto de Inovação, 2000
HOOPER-GREENHILL, "Museum education: past, present and future", *Towards the museum of the future*, (coord. por Roger S. Miles, Lauro Zavala), London: Routledge, 1994, pp. 133 a 146
LEITE, Maria Isabel, "O Serviço Educativo dos museus e o espaço imaginativo das crianças" in *Pro-Posições*, Vol. 15, n.º I (43), São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, 2004, pp. 121-127
LIBEDINSKY, Marta, "Os museus e as escolas: da visita turística à visita de descoberta", in LITWIN, Edith (org.) et al. *Tecnologia educacional: política, histórias e propostas*, Porto Alegre: Artes Médicas, 1997, pp. 169-181
MARTINHHO, Teresa Duarte, *Apresentar a arte: estudo sobre monitores de visitas a exposições*, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2007 (*Docs – Documentos de trabalho*; 9)
MENDES, José Amado, "O papel educativo dos museus: evolução histórica e tendências actuais" in *Separata da Revista DIDASKALIA*, Vol. XXIX, 1999, fascículos 1 e 2, pp. 667-692
SILVA, Sandra, "Uma abordagem à experimentação e à criatividade pelo Serviço Educativo do Museu Nacional de Etnologia", *Conferência Nacional de Educação Artística* (29, 30 e 31 de Outubro), Porto: Ministério da Cultura, Ministério da Educação e Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2007
VIEIRA, Valéria, BIANCONI, M. Lucia e DIAS, Monique, "Espaços não-formais de ensino e o currículo de ciências" in *Ciência e Cultura*, São Paulo: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, Universidade Estadual de Campinas, 2005, Vol. 57, n.º 4, pp. 21-23

Imagens
Aspectos de visitas guiadas realizadas no Museu Nacional de Etnologia. Fotógrafo: António Rento.

Sandra Silva | mnetnologia.sandrasilva@imc-ip.pt

Sónia Maria Almeida Santos
MUSEUS PARA TODOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 411-414

Sónia Maria Almeida Santos

Iniciei o meu trajecto profissional na Fundação Dr. António Cupertino de Miranda, onde desde 2005 me encontro a desenvolver projectos no âmbito das acessibilidades e inclusão de pessoas com necessidades especiais nos programas e actividades dos serviços de educação dos museus.

MUSEUS PARA TODOS

Sónia Maria Almeida Santos

Resumo

Este trabalho visou levar a cabo uma reflexão aprofundada das questões ligadas à acessibilidade, no que respeita a públicos com necessidades especiais, não no seu âmbito global, mas especificamente no contexto museológico.

A consciencialização para esta problemática tem vindo a aumentar e, desta forma, torna-se imprescindível que os museus, enquanto espaços socioculturais, aceitem e integrem, no âmbito das suas missões, a inclusão de todos os públicos e encarem, definitivamente, os deficientes como públicos-alvo a conquistar, e não apenas uma minoria a satisfazer.

A integração e a comunicação são elementos fulcrais em todo este processo e, por esse motivo, devem constar das agendas e programação dos museus deste século, dada a sua ligação à sociedade, à sociedade diversificada e heterogénea, que se apresenta como consumidora cultural. Neste contexto, a inclusão não poderá cingir-se em exclusivo à área arquitectónica, mas, também, a tudo o que se relaciona com as vertentes comunicacional, informativa e electrónica.

Urge que os profissionais de museus passem a considerar todas estas questões, mostrando uma verdadeira abertura e disponibilidade para a mudança de conceitos e preceitos orientadores de toda a acção museológica, especificamente no que aos serviços educativos diz respeito. Conceitos como abertura e acesso devem ser entendidos como concepções amplas e globais que não se referem apenas a cidadãos com deficiência, mas pretendem exercer um verdadeiro papel de inclusão, onde todos cabem.

Palavras-chave: Acessibilidade, Deficiência, Museu, Inclusão, Comunicação

Abstract

The intention of this work is to broaden the issues related to the accessibility with a public with special needs, not in its global scope but specifically in the accessibility of museums to people with a disability.

The level of awareness regarding this issue has been increasing and it is becoming indispensable for the museums, as socio – cultural spaces to accept in their missions the inclusion of all publics and to regard people with disabilities as target audiences to be conquered and not as a minority that needs to be satisfied.

Integration and communication are key factors which must be included in the programming agenda of this century museums since they function as connective elements to a diversified society which presents itself as a culture consumer. This way, the inclusion will not only cover the architectonic aspect but also the communicational, informatics and electronics aspects. It is important that the professionals at the museums consider these aspects as a matter of giving access to all citizens and not just to the ones that have a disability.

Keywords: Accessibility, Disability, Museum, Inclusion, Communication

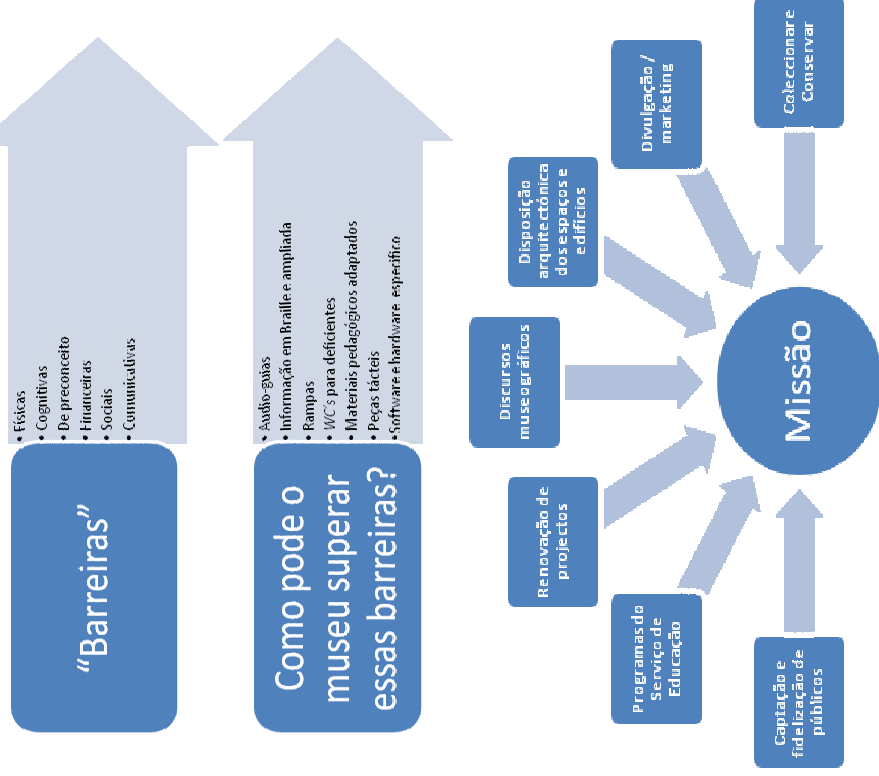
Acessibilidade em Museus

Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em Janeiro de 2009

Objectivos da investigação:

✓ Estudar as questões referentes à **discriminação** e aprofundar o tema da **tolerância** e da **exclusão social** de públicos com **necessidades especiais** nos museus.

✓ Alterar a imagem passiva do indivíduo com deficiência nas práticas museológicas.

✓ Estabelecer pontos de aproximação e distanciamento entre o visitante "normal" e o visitante com necessidades especiais

Estarão os museus preparados para receber pessoas com deficiência?

- Que missões?
- Que programas?
- Que adaptações?
  - Edificação física
  - Conteúdos
  - Sensibilidade
  - Comunicação

Conservação ou inclusão?

- Sacrificam-se objectos?
- Criam-se réplicas?
- Criam-se reservas abertas?
- O que pode ser tacteado?
- Como tactear?

Sónia Maria Almeida Santos

sonia.almeida.santos@gmail.com | http://acessibilidadeemmuseus.blogspot.com

Museus e Curadoria / Museos y Comisariato / Posters

Carla Sofia Ribeiro Dias

Licenciatura em História – variante de História de Arte, Ramo Educacional. Colaborou, durante todo o ano de 2000, como estagiária e depois como voluntária na Casa Museu Teixeira Lopes. Aqui desenvolveu a sua actividade junto dos públicos e na montagem e estudo das exposições temporárias, onde teve a oportunidade de colaborar na edição dos textos de catálogo. Ainda no ano de 2000 ingressa no Curso de Pós-graduação em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto que conclui em 2002. Em Setembro de 2001 inicia a actividade no Museu do Carro Eléctrico como estagiária ao abrigo do programa do Instituto de Emprego e Formação Profissional e aí conclui o seu estágio curricular do curso de pós-graduação na área de Conservação Preventiva. Desde aí tem desenvolvido a sua actividade, inicialmente como Registrer do Serviço de Gestão de Colecções, e actualmente é responsável por este serviço. Em 2008 concluiu o Curso de Mestrado em Estudos Artísticos – estudos museológicos e curadoriais da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

LEITURAS CONTEMPORÂNEAS DE COLECÇÕES HISTÓRICAS COMO ESTRATÉGIA DE COMUNICAÇÃO DOS MUSEUS

Carla Sofia Ribeiro Dias

Resumo

A apresentação do tema *Leituras Contemporâneas de Colecções Históricas como Estratégia de Comunicação dos Museus* procura dar a conhecer algumas das reflexões realizadas no âmbito da tese de mestrado com o mesmo título. Esta procurou destacar alguns dos motivos que levam os museus a utilizar a Arte Contemporânea para desta forma poderem oferecer novas interpretações das suas colecções. Apesar da reconhecida necessidade de desenvolver uma programação expositiva capaz de comprometer o museu com a comunidade que o envolve, e que é aqui fundamentada com algumas notas históricas comummente apontadas, o uso da Arte Contemporânea, como linguagem autónoma no seio da programação dos museus, parece transforma-se na sua estratégia para comunicar com novos públicos que de outra forma não despertavam o seu interesse pelas colecções de carácter histórico.

No desenvolvimento deste trabalho identificaram-se dois casos de estudo geograficamente e objectivamente distintos, onde as práticas artísticas contemporâneas permitiram comunicar com públicos-alvo através da concretização de exposições temporárias.

A National Gallery de Londres e o Museu Nacional de Arte Antiga revelaram-se dois exemplos fundamentais pela forma como definiram essas estratégias de comunicação. O carácter sistemático e contínuo, que distingue as suas estratégias de comunicação e as práticas expositivas destes dois exemplos, revela uma intenção de posicionamento junto da comunidade de acordo com as linhas museológicas actuais, desenvolvendo actividades, cada vez mais dinâmicas, de aproximação a púbicos diversificados e, simultaneamente, fornecendo um carácter animador às suas políticas.

A Arte Contemporânea, por se revelar detentora do olhar corrente das questões da sociedade, constitui para esses museus, uma ferramenta que torna possível o desenvolvimento de novas pontes de comunicação com uma maior diversidade de potenciais intervenientes nos diálogos expositivos.

Palavras-chave: Museologia, Ccolecções, Exposições Temporárias, Discursos Expositivos, Comunicação

Abstract

This thesis tries to understand the motives that lead museums to interpret their collections using Contemporary Art, and how those contemporary languages are used to communicate with their audiences.

Two different case studies were identified in this paper work because of their short term exhibitions of contemporary art for communicating with audiences.

The National Gallery, London, and the portuguese Museu Nacional de Arte Antiga are two fundamental models for their exhibition and communicative practices. Their consistence and permanency are the main characteristics that distinguish these two case studies, by using contemporary art as a way of interpreting their collections and programming new exhibitions. Their purpose is to conceive new approaches to different visitors and improve different and more dynamic museum policies.

Contemporary art provides an insight to actual social needs and builds a special channel to communicate with a wider population, so museums use it to diversify their exhibitionary speeches.

Keywords: Museology, Collections, Temporary Exhibitions, Exhibitionary Language, Communication

Leituras Contemporâneas de Colecções Históricas como Estratégia de Comunicação dos Museus

Carla Dias

INTRODUÇÃO

O que leva os Museus que preservam colecções históricas a desenvolver, na sua programação, exposições de arte contemporânea?

As estratégias de comunicação, que fazem uso das linguagens artísticas contemporâneas, têm vindo a caracterizar, ainda que de forma pontual, a grande parte dos museus nacionais e internacionais. Mas vai mais longe quando a Arte é utilizada como forma de interpretar as suas colecções, estabelecendo um diálogo entre elas e os visitantes. Dois exemplos, um estrangeiro e outro nacional, mostraram-se paradigmáticos pela forma como implementaram a introdução da Arte Contemporânea no diálogo com as suas colecções históricas.

- A National Gallery de Londres apresenta bianualmente um programa de artistas residentes inovador que se desenvolve desde o ano de 1989, designado Associate Artist Scheme.
- Na realidade portuguesa, a tentativa de perceber como os museus têm usado a Arte Contemporânea para comunicar com os seus públicos, viu no exemplo do Museu de Arte antiga o seu caso paradigmático pelo seu passado longo de iniciativas que envolvem os artistas contemporâneos nas suas exposições.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Na ausência de estudos que se debrucem sobre o uso das colecções, preservadas pelos museus, através de artistas contemporâneos em projectos expositivos a análise cuidada de textos teóricos recaiu sobre a edição de projectos expositivos que a esta matéria dizem respeito. Tratando-se de casos de estudo cuja actividade se debruça nas exposições temporárias desenvolvidas pelas instituições em causa, a leitura sistemática dos catálogos editados para essas exposições, assim como a informação disponibilizada aos públicos e toda a documentação de arquivo, serviu de base teórica a esta reflexão.
Nos dois casos de estudo, para além dos catálogos das exposições, foi determinante a informação compilada nos conteúdos digitais das páginas de internet desses museus, assim como questionários, ao responsável pelo programa inglês e ao impulsionador dos projectos de exposições de artistas contemporâneos no museu português.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Posta a questão inicial que serviu de ponto de partida a este estudo foi lançada a investigação na tentativa de perceber como surgiram as primeiras exposições temporárias e o papel determinante que estas assumem nas estratégias de comunicação dos museus, desde a sua institucionalização à actualidade. Neste sentido, foi consultada a bibliografia temática existente, publicada em livros e artigos científicos.

- Para a selecção das exposições analisadas foram consultados os catálogos que às questões da interpretação das colecções históricas pela Arte Contemporânea dizem respeito.
- Nos casos estudados, a análise dos catálogos das exposições temporárias que à interpretação das colecções históricas dizem respeito, foi o factor de selecção dos exemplos apresentados.
- Para além da leitura dos catálogos editados pelas duas instituições foram determinantes as informações recolhidas nas plataformas actualmente acessíveis aos públicos. Foram ainda consultados os arquivos e foram estabelecidos contactos pessoais com os responsáveis dos programas em questão.
- Na organização dos dados recebidos e no desenvolvimento de uma análise e reflexão, caso a caso, estruturou-se este estudo em quatro capítulos.

ANÁLISE

1º capítulo
O primeiro capítulo apresenta o desenvolvimento de um percurso que pretende esclarecer o momento em que surgem as exposições temporárias na sequência das necessidades sentidas pelos museus de comunicar com os seus públicos.

2º capítulo
Neste momento são obtidos alguns modelos usados pelos museus que vêm na Arte Contemporânea a oportunidade de desenvolver novas estratégias de comunicação. A abertura dos seus espaços e das suas colecções aos artistas mostrou-se determinante para o desenvolvimento dos diálogos actuais.
Através de alguns exemplos internacionais como as exposições *The Museum as Muse: Artist Reflect*, em 1999, no Museu de Arte Moderna em Nova York, e a exposição de Joseph kosuth *The Play of The Unmentionable*, em 1990, no Brooklyn Museu of Art, é apresentado o momento de viragem onde a instituição demonstra a sua capacidade de abertura às novas práticas e aceitação das críticas colocadas pela Arte Contemporânea na reflexão sobre o Museu e as suas práticas.

Joseph Kosuth
The Brooklyn Museum Collection,
The Play of the Unmentionable, 1990 (pormenor)
The Brooklyn Museum of Art, New York
(extraído de PAPADAKIS, Andreas C. (ed)
– *New Museology – Museums and Alternative Exhibition Spaces. in* **Art & Design - Academy Symposium at the Royal Academy of Arts**.
Londres, Academy Editions. 1991)

3º capítulo
Nas residências artísticas da National Gallery, essa relação tão patente nos trabalhos dos artistas seleccionados, reafirma-se nas temáticas dos trabalhos apresentados. Pode-se mesmo aferir dos casos estudados que este programa distingue-se do programa desenvolvido pelo museu português, por tentar sobretudo provar a capacidade motivadora que as obras das colecções desta galeria ainda têm nos artistas contemporâneos. Este museu vinca com este programa uma posição inovadora que visa reflectir sobre o sentido do museu no seu compromisso para com os públicos, vendo nos artistas a oportunidade para transmitir um discurso complementar ao discurso da própria instituição. As residências destes artistas mostram como estes se mantêm fiéis aos princípios de investigação e conhecimento que a instituição ainda retém para si. Os discursos contemporâneos que cada um apresenta, embora paralelos ao discurso do próprio museu, abrem uma via privilegiada de como estabelecer o exercício interpretativo e dialogante das colecções com os visitantes ávidos de um discurso actual.

Paula Rego
Time – Past and Present, 1991
Acrílico sobre papel sobre tela,
183 x 183 cm
(extraído de
GREER, Germaine & WIGGINS,
Colin – **Paula Rego,**
Tales From The National Gallery.
London. National Gallery Publications
Limited, 1991)

Antonello da Messina
S. Jerónimo Estudando, c. 1456
Madeira, 46 x 36 cm
(extraído de
GREER, Germaine & WIGGINS,
Colin – **Paula Rego,**
Tales From The National Gallery.
London. National Gallery
Publications Limited, 1991)

Ron Mueck
Mother and Child, 2002
técnica mista, 24 x 89 x 38 cm
Collection Brandhorst, Alemanha
(extraído de GREEVES, Susanna
& WIGGINS, Colin – **Ron Mueck**.
Londres: National Gallery
Company, 2003)

Oficina de Robert Campin
A Virgem e o Menino, c. 1435
Óleo sobre madeira, 18,7 x 11,6 cm
(extraído de GREEVES, Susanna &
WIGGINS, Colin – **Ron Mueck**.
Londres: National Gallery
Company, 2003)

4º capítulo
Já o museu de Arte Antiga, por ter alicerçado o seu programa numa série de iniciativas que são externas à instituição e que, por isso, a sujeitam às diferentes visões que os artistas propõe, tem marcado a sua actividade expositiva com projectos que comentam de forma mais crítica a própria instituição: a sua história, as práticas que desenvolve enquanto organismo museológico, as suas colecções e a forma como as utiliza.
Estas iniciativas, apesar de não obedecer a uma programação certa, acontecem desde o ano de 1975, acolhendo projectos lançados pelos próprios artistas contemporâneos, numa ligação das suas linguagens com a Arte Antiga.
Aqui os artistas têm a abertura suficiente para interrogar e criticar o Museu. Ainda que de forma temporária, é esta crítica e capacidade de lançar questões que o Museu de Arte Antiga permite que os visitantes tomem consciência nas suas exposições. Por outro lado, os seus objectivos, de dar a conhecer e interpretar as colecções que lhe foram confiadas ao longo da sua história, são cumpridos através de uma linguagem e interpretação actual. Actual porque é contemporânea, e inovadora porque estabelece um modelo de programação que se apresenta particular pelo seu desenvolvimento e características.

Bernard Guelton
Un Detail Immense, 2001(pormenor)
(extraído de GUELTON, Bernard et all
– Un détail immense. Bernard Guelton.
sl: Museu Nacional de Arte Antiga, 2001)

Gaetan
Desenho 4B
61 x 86 cm
(extraído de PORFÍRIO, José Luís e
GAETAN – **Gaetan: do sermão a Jan Sanders**.
Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1985)

Ian Sanders
S. Jerónimo no Deserto, 1531
Óleo s/ madeira, 109 x 148 cm
(extraído de PORFÍRIO, José Luís e
GAETAN – Gaetan: do sermão a Jan Sanders. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1985)

João Vieira
(extraído de PORFÍRIO, José Luís, MACEDO, Helder e VIEIRA, João
- **As Imagens da Escrita**: João Vieira. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1988)

Michael Biberstein
Sem título, 1991
Acrílico s/ linho, 290 x 495 cm
(extraído de ALEGRIA, José e GUSMÃO,
Ana - Mike Biberstein: **Acerca de Vernet, da Paisagem, do Sublime e do Belo, e Qual a Relevância que Podem Ainda Ter na Arte Contemporânea**, Lisboa: B & B Publicações, 1991)

Rui Sanches
Museum (pormenor)
(extraído de HENRIQUES, Paulo e FREITAS, Helena de – Museum: Rui Sanches. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2008)

CONCLUSÃO

- Na actualidade os museus preocupados em sensibilizar as comunidades para a sua capacidade de educar, transmitir conhecimento e proporcionar experiências, lançam projectos que lhes permitem construir estratégias de aproximação a mais e mais diversificados visitantes.
- As exposições de Arte Contemporânea em museus cuja missão e objectivos não são da ordem do contemporâneo permitem questionar as colecções e o espaço expositivo, desafiando as suas interpretações e formas de estar. As colecções históricas, quando interpretadas e usadas em projectos deste tipo, dão a oportunidade ao museu de desenvolver estratégias diferentes.
- Apesar de assumirem a sua abertura à intervenção de alguém que está fora da instituição, o questionamento das práticas e objectivos desenvolvidos pelo museu assume-se como uma interpretação que é subjectiva e temporária mas que continua a contribuir para o diálogo entre este e a Comunidade, numa tentativa de resolver o seu afastamento ainda presente na actualidade.
- Através da exposição temporária, a Arte Contemporânea define um diálogo facilitador do entendimento entre a instituição e o visitante. É este diálogo que permite experimentar as novas leituras numa oferta que é feita aos visitantes para novas formas de olhar e pensar.

BIBLIOGRAFIA

ALEGRIA, José e GUSMÃO, Ana - *Mike Biberstein: Acerca de Vernet, da Paisagem, do Sublime e do Belo, e Qual a Relevância que Podem Ainda Ter na Arte Contemporânea*, Lisboa: B & B Publicações, 1991

ALVES, Manuel Valente e JORGE, João Miguel Fernandes – *Andreas*. sl.: MVA Invent, 2003

BELARD da FONSECA, Duarte & SEABRA, Tereza coord. – *Jóias para Alessandro de' Medici. Tereza Seabra*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1988

FRANCO, Anísio e JÜRGENS, Sandra Vieira - *Intervenção de Pedro Gomes no Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Ed. A., 2005

GUELTON, Bernard et all – *Un detail immense. Bernard Guelton*. sl: Museu Nacional de Arte Antiga, 2001

GREER, Germaine & WIGGINS, Colin – *Paula Rego, Tales From The National Gallery*. Londres: National Gallery Publications Limited, 1991

GREEVES, Susanna & WIGGINS, Colin – *Ron Mueck*. Londres: National Gallery Company, 2003

HENRIQUES, Paulo e FREITAS, Helena de – *Museum: Rui Sanches*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2008

KYNASTON, McShine – *The Museum as Muse: Artists reflect*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1999

MOORHOUSE, Paul & WIGGINS, Colin – *John Virtue. London Paintings*. Londres: National Gallery Company, 2005

PAPADAKIS, Andreas C. (ed) – *New Museology – Museums and Alternative Exhibition Spaces. in* **Art & Design - Academy Symposium at the Royal Academy of Arts**. Londres: Academy Editions. 1991

PORFÍRIO, José Luís – *Introdução. in* Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa: Editorial Verbo, 1977. pp.9-15

PORFÍRIO, José Luís – *Bosch: Artistas Contemporâneos e as Tentações de Stº Antão*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1975

PORFÍRIO, José Luís – *Deserto III: Pedro Morais*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1987

PORFÍRIO, José Luís & BOTELHO, Manuel org. – *Visitação: Manuel Botelho 1997/2000*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000

PORFÍRIO, José Luís, MACEDO, Helder e VIEIRA, João - *As Imagens da Escrita: João Vieira*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1988

PORFÍRIO, José Luís e GAETAN – *Gaetan "do sermão a Jan Sanders"*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1985

PORFÍRIO, José Luís et all - *Dimensões - da Vida da Terra*. sl.: Museu Nacional de Arte Antiga, 1999

WIGGINS, Colin & PATERSON, Don – *Alison Watt, Phantom*. Londres: The National Gallery Company, 2008

VASCONCELOS e MELO, Ana e FERREIRA, Emília – *Lúmen: André Gomes*. sl.: Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional Soares dos Reis, 2006

VERGO, Peter (ed.) – *The New Museology*. Londres: Reaktion Books. 1989

Museus, Gestão e Empreendedorismo / Museos, Gestión y Emprendedorismo / Posters

Isabel Rodrigues
O PAPEL DO MUSEU NA SALVAGUARDA DOS PATRIMÓNIOS EM S.TOMÉ
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 421-424

Isabel Rodrigues

A desenvolver investigação e trabalho inerente ao museu e ás suas colecções desde 1989, na área da etnologia.Também tem desenvolvido trabalho na área da etnologia africana, em S.Tomé, participado em congressos.

O PAPEL DO MUSEU NA SALVAGUARDA DOS PATRIMÓNIOS EM S.TOMÉ

Isabel Rodrigues

Resumo

Notas etnográficas

Na população local, há uma banalização dos conhecimentos sobre as propriedades terapêuticas das espécies botânicas.

Os terapeutas tradicionais, os stlijon são fazedores da ontologia e da tradição são-tomense, desempenhando um papel central de transmissão e reprodução do conhecimento tradicional.

(texto elaborado, com base na leitura da obra de Paulo Valverde Cabral-Máscara, Mato e Morte em S.Tomé)

Propunha uma viagem, uma reflexão sobre os saberes e práticas tradicionais onde se mistura o mítico e o real, a magia e razão.

Uma viagem, pelo mundo da medicina tradicional, a sua importância na vida das comunidades locais.

Prespectiva etnobotânica, histórica, etnológica, museológica e de desenvolvimento local.

> O museu deve orientar-se, não apenas para o património material,
> ligado aos objectos, mas também para o património humano"
> formado por indivíduos detentores da memória e do saber fazer, dos
> conhecimentos que fazem parte do capital cultural da comunidade.
>
> Hugues De Varine

O museu, lugar de salvaguarda e gestão da memória, especialmente em África.

O museu lugar de diversidade cultural, associado à biodiversidade do território de S.Tomé.

O museu, lugar de inclusão social e cidadania.

Isabel Rodrigues
O PAPEL DO MUSEU NA SALVAGUARDA DOS PATRIMÓNIOS EM S.TOMÉ
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, pp. 421-424

O museu como potenciador do desenvolvimento local.

Este tema – medicina tradicional versus mindjan mato versus curandeiros é considerado como um dos vectores cruciais da tradição de S.Tomé,da sua identidade cultural.

> Estou como a ilha:o melhor é sempre o que está por vir.Deixo-te com essa esperança...
>
> In Lenil Oil,Pedro Rosa Mendes

S.O.S. Salvaguarda dos Patrimónios em S. Tomé

Patrimónios ★ Museu ★ Desenvolvimento

Isabel Rodrigues ★ Museu de Etnologia do Porto ★ isa.frodrigues@gmail.com

Borreria verticillata — Abcessos

Desmodium adscendens — Dor de garganta, Problemas hepáticos

Dracarena arborea — Doenças de pele, Dor de dentes

Phyllantus amarus — Hepatite, Infecções, Febres

Piper capensis — Carminativo, Sedativo

Psychotria subobliqua — Afrodisíaco, Higiene oral

Scoparia dulcis — Diarreia, Hematomas, Dor de garganta

Tithonia diversifolia — Malária

Rauwolfia caffra — Hipertensão, Diabetes, Malária

Rauwolfia vomitoria — Hipertensão, Diabetes, Malária

Tabernae-montana stenosyphon — Hipertensão, Febres

"Quis ter o prazer de estar em África novamente, sentindo que é um lugar com muitas histórias para contar, sentindo que em África há mais para além da miséria"...

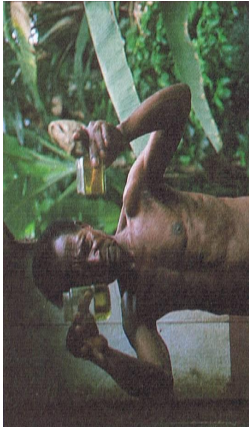
In viagem por África, Paul Theroux

Notas etnográficas:

Na população local, há uma banalização dos conhecimentos sobre as propriedades terapêuticas das espécies botânicas. Porém, esta sabedoria é objecto de uma especialização no caso dos curandeiros.
Os remédios do mato funcionam como um campo discursivo para negar a doença e a morte.
A sobrevivência é explicada e justificada na base dos recursos de uma natureza pródiga: alguns frutos exóticos abundantes, como a jaca, que iludem a fome; e os remédios do mato-os mindjan mato que iludem a doença e a morte...

Sum Pontes, Piadô-Záua.

Médicos e enfermeiros podem, limitar-se a reproduzir o discurso de redescoberta da autenticidade da tradição africana, que, estimulou a pesquisa e a consagração da medicina tradicional como um dos fulcros possíveis de uma são-tomeneidade...

Os terapeutas tradicionais, os stlijon são fazedores da ontologia e da tradição são-tomense, desempenhando um papel central na transmissão e reprodução do conhecimento tradicional, da tradição...
(texto elaborado, com base na leitura da obra de Paulo Valverde Cabral-Máscara, Mato e Morte em S.Tomé)

S.Tomé e Príncipe, ilhas da simpatia, da paisagem, da natureza.
Na natureza, reside um potencial para as ilhas, talvez o seu futuro!
Aqui vivem plantas medicinais, matérias-primas procuradas pela indústria farmacêutica internacional.
A situação privilegiada das ilhas, primeiro na rota da índia e, mais tarde, entreposto entre a costa ocidental de África e a América do Sul, facilitou contactos entre RAÇAS, CULTURAS e PRODUTOS, dando origem a uma CULTURA MISCEGENADA.

Um reino maravilhoso!
Que é isso de acreditar no FEITIÇO?
Kê kuá?

Sum Gino, Stijon-mato.

O Obô chamam-lhe, o mato primordial, quilombo dos espíritos livres...
É no interior destas florestas virgens, que se escondem segredos que interessa desvendar...
E que podem ser essenciais para o futuro das ciências médicas e farmacêuticas...

É fundamental a salvaguarda do conhecimento indígena, relativo a medicina tradicional e ao uso das plantas medicinais, conhecimento este que está tristemente a desaparecer de uma forma mais rápida que as próprias florestas...
À medida que os velhos terapeutas vão desaparecendo, desaparecem com eles gerações e gerações de sabedoria e de prática médica tradicional.

Propunha uma VIAGEM, uma REFLEXÃO, sobre os SABERES e PRÁTICAS TRADICIONAIS onde se mistura o católico e o profano, o mítico e o real, a magia e razão...

Uma viagem, pelo mundo da medicina tradicional, das plantas curativas, dos curandeiros(stlijon) que no campo da doença e da cura, garantiram durante séculos a sobrevivência e o equilíbrio em África.

Sum Alberto, Txiladô-Ventosa

- Prespectiva etnobotânica, histórica, etnológica, museológica e de desenvolvimento local.
- A importância desses saberes no contexto actual da sociedade santomense.
- A importância e o contributo do projecto PAGUÉ cujo objectivo é a investigação de novos medicamentos à base de plantas, usados na medicina tradicional.
- O museu, guardião da memória colectiva, do PATRIMÓNIO material e imaterial, do SABER TRADICIONAL em especial em África.
- O museu, instituição fundamental, na salvaguarda, recolha, registo, interpretação, divulgação, animação do saber tradicional, a herança cultural dos velhos terapeutas.
- O Museu, instrumento de interpretação dos diversos espaços que compõem a sociedede e a paisagem, tendo como objectivo compreender o seu passado, o seu território.
- O Museu lugar de diversidade cultural, associado a biodiversidade do território de S. Tomé.
- Os patrimonios e o museu como potenciadores do desenvolvimento local.

A Medicina tradicional vs mindjan mato vs curandeiros é considerado um dos elementos marcantes da tradição de STP, da sua IDENTIDADE CULTURAL.

Numa África sem fronteiras, África de regiões cada vez se acentua mais a necessidade do MUSEU, da ESCOLA, da COMUNIDADE, como instrumentos de PROTECÇÃO e VALORIZAÇÃO dos VALORES CULTURAIS e PATRIMONIAIS e da defesa da sua IDENTIDADE e INDIVIDUALIDADE.

Bibliografia

- Alegre, Francisco Costa. Santomensidade. ed Uneas, 2005
- Cabral, Paulo Valverde. Máscara, Mato e Morte em S.Tomé. Celtas Editora, 2000
- Madureira, Maria do Céu (coord). Estudo Etnofarmacológico de Plantas Medicinais de S.Tomé e Príncipe. ed Ministério da Saúde de S.Tomé e Príncipe, 2007
- Moutinho, M. Sobre o conceito de Museologia Social. Cadernos de Sociomuseologia, 1993
- Primo, J. To think Museology Today. Sociomuseology. Edições Universitárias Lusófonas, 2007
- Santo, Armindo de Ceita. S.Tomé e Príncipe, Problemas e prespectivas para o seu desenvolvimento. Edições Colibri, 2009

Sam Divina, Patêla Tradicional.

★ "Estou como a ilha: o melhor é sempre o que está por vir. Deixo-te com essa esperança"... In Lenil Oil, Pedro Rosa Mendes ★

As fotos usadas pertencem ao livro "Estudo Etnofarmacológico de Plantas Medicinais de S. Tomé e Príncipe" coordenado por Maria do Céu Madureira, excepto a foto do cão Grande, pertença do arq. fotográfico pessoal de Isabel Rodrigues.

Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola

Alice Semedo e Elisa Noronha Nascimento (coord.)

volume 3

Título
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola

Coordenação editorial
Alice Semedo
Elisa Noronha Nascimento

Editor
Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Departamento de Ciências e Técnicas do Património

Edição: **Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Biblioteca Digital**

Local de edição: **Porto**

Ano: **2010**

ISBN: **978-972-8932-61-9**

Volume: **3**

Concepção e arranjo gráfico
José Antonio Lacerda

Imagem da capa
Programa do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola / R2 Design

I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola

I Seminario de Investigación en Museología de los Países de Habla Portuguesa y Española

Local de realização / Lugar de realización
Fundação Dr. Antonio Cupertino de Miranda, Porto

Data
12 a 14 de Outubro de 2009 / 12 - 14 de octubre de 2009

Comissão científica / Comisión científica
Alice Duarte
Alice Semedo
Ana Maria Rodrigues Monteiro de Sousa
Armando Coelho Ferreira da Silva
Carlos Alberto Esteves Guimarães
João Miguel Trancoso Vaz Teixeira Lopes
José Roberto Tinoco Cavalheiro
Lúcia Almeida Matos
Margarida Louro Felgueiras
Natália Azevedo

Comissão organizadora / Comisión organizadora
Alice Semedo
Andreia Vale Lourenço
Armando Coelho Ferreira da Silva
Elisa Noronha Nascimento
Fortunato Carvalhido
Guilhermina Terra
João Teixeira Lopes

Colaboradores / Colaboradores
Ana Luísa Brilhante
António Perestrelo de Matos
Célia Dulce Godinho Machado
Eny Lacerda Ribeiro
Filipa Barbosa Pereira Leite
Gilson Semedo Fernandes
Liliana Teles da Silva Henriques Aguiar
Luz María Gilabert González
Mariana Teixeira
Marta Raquel Fontoura Miranda

Responsáveis operacionais e contactos / Responsables operativos y contactos
Alice Semedo e Sandra Carneiro
Departamento de Ciências e Técnicas do Património – FLUP
Via Panorâmica, s/n, 4150 – 564 Porto, Portugal
Tel. +351 22 607 7172 Fax: +351 22 607 7181
E-mail: dctp@letras.up.pt
http://www.letras.up.pt/dctp

Cláudia Moreira
Gabinete de Eventos, Comunicação e Imagem
Via Panorâmica, s/n, 4150 – 564 Porto, Portugal
Tel.: +351 226 077 123/05 Fax.: +351 226 077 173
E-mail: geci@letras.up.pt

Apoios

Sumário / Índice

Museus, Património e Conservação Preventiva / Museos, Patrimonio y Conservación Preventiva

Museus, Colecções e Património / Museos, Colecciones y Patrimonio

Museus, Espaço e Comunicação / Museos, Espacio y Comunicación

Museus, Gestão e Empreendedorismo / Museos, Gestión y Emprendedorismo

Museus, Património e Conservação Preventiva / Museos, Patrimonio y Conservación Preventiva Posters

Museus, Colecções e Património / Museos, Colecciones y Patrimonio / Posters

Museus, Espaço e Comunicação / Museos, Espacio y Comunicación / Posters

Museus, Gestão e Empreendedorismo / Museos, Gestión y Emprendedorismo / Posters

Museus, Património e Conservação Preventiva / Museos, Patrimonio y Conservación Preventiva

Ainhoa Sanz e Almudena Arana

Ainhoa Sanz, *Licenciada en Bellas Artes, especialidad Conservacion-Restaruación por la UPV-EHU (1994). Realizó estudios en Historia del Arte UPV-EHU. Durante varios años compaginó el trabajo en el ámbito de la restauración para diferentes instituciones con la enseñanza en el Dpto. de Conservación-Restauración de la UPV-EHU. En 2003 pasó a formar parte del equipo del Dpto. de Conservación-Restauración del Museo Guggenheim Bilbao, siendo la coordinadora del mismo desde 2005.* ***Almudena Arana*** *es Doctoranda en Bellas Artes en la especialidad de conservación de arte contemporáneo en la Universidad del País Vasco UPV-EHU, Licenciada en Historia del Arte por la misma universidad (2000) y Diplomada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Escuela Oficial de Madrid, especialidad en Documento Gráfico (1994). Actualmente disfruta de una beca de investigación en conservación preventiva en el Museo Guggenheim Bilbao.*

LA INVESTIGACIÓN EN EL DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN DEL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO

Ainhoa Sanz e Almudena Arana

Resumen

La investigación relativa a la Colección Propia y a la conservación preventiva en el Museo Guggenheim-Bilbao es una actividad considerada fundamental que tiene en cuenta dos líneas paralelas de actuación que versan sobre la propia naturaleza constitutiva de las obras, los factores y condiciones que contribuyen a su degradación. La investigación por tanto se centra en el conocimiento de los materiales mediante técnicas analíticas y de diagnóstico, y sobre sus causas y procesos de deterioro. Por otro lado se estudian, adecuan y optimizan los métodos y sistemas de almacenaje, embalaje, manipulación, transporte y exposición de las obras de arte en aras a su preservación.

Cabe destacar el espíritu innovador del Museo en el diseño y la puesta en marcha, en 2003, de un plan de emergencias específico para las obras de arte de la colección y aquellas en préstamo o depósito. Su implantación ha supuesto la colaboración con otras instituciones en el desarrollo de iniciativas similares. La Interdisciplinariedad y la colaboración entre profesionales constituyen uno de los ejes fundamentales en la investigación. Prueba de ello es la participación y/o liderazgo del Museo en varios proyectos europeos de investigación y normalización.

Palabras Clave: Investigación, Conservación Preventiva, Normalización, Plan de Emergencias.

Introducción

El Museo Guggenheim Bilbao es obra del arquitecto americano Frank O. Gehry. Data de 1997 y constituye un magnífico ejemplo de la arquitectura más vanguardista del siglo XX. Consta de 10.000 m2 de espacio expositivo dividido en 3 plantas, con 19 galerías conectadas entre sí mediante pasarelas, ascensores y escaleras. Se hallan estructuradas en torno a un atrio central y grandes muros cortina de acero y cristal. Este singular edificio alberga obras de los artistas más significativos del arte moderno y contemporáneo en el ámbito internacional, vasco y español.
Además de la colección propia, el Museo cuenta con fondos prestados por la Fundación Solomon R. Guggenheim y custodia obras de titularidad privada.
Su misión, tal y como la define el ICOM, es reunir, conservar e investigar el arte moderno y contemporáneo y exponerlo en el contexto de la Historia del Arte desde sus múltiples perspectivas y dirigido a una audiencia amplia y diversa.
La complejidad del arte contemporáneo en cuanto a materiales, técnicas, formas y significados suponen un apasionante reto para el conservador- restaurador que exige la colaboración de biólogos, químicos, físicos, historiadores del arte, etc. con el objeto de esclarecer unas pautas de actuación preventivas, más que curativas, idóneas para la buena conservación de la obra. Todo ello en un contexto difícil por cuanto no existe una unidad teórica común basada en una amplia experiencia.

Líneas de Investigación

Desde su creación en 1997 el Museo Guggenheim-Bilbao considera la investigación como un pilar fundamental de su gestión y desde el año 2006 se ha visto reforzada con los programas de becas de investigación concedidas por la Caja de Ahorros de Bilbao (BBK).
Se establecen las prioridades de investigación con el triple objetivo de obtener conocimiento sobre el valor cultural de sus obras, para conservar el valor de las mismas y difundirlas. La metodología de trabajo requiere comunicación Inter-departamental y un enfoque multidisciplinar. El arte contemporáneo difiere sustancialmente del arte tradicional tanto en su génesis como en la heterogeneidad de materiales de los que están compuestas las obras y es absolutamente necesario el conocimiento de la metodología de trabajo y práctica artística de su autor, la idea que subyace en la obra, su significado histórico artístico, la composición de sus materiales, la interacción de los mismos entre sí y con el medioambiente que les rodea, etc. En este sentido, los departamentos de curatorial y conservación del Museo, ambos integrados bajo el subproceso de organización de contenidos artísticos, trabajan de manera conjunta en la investigación.

En lo que a la conservación de las obras se refiere, existen dos líneas de investigación paralelas e interrelacionadas que pretenden una búsqueda de conocimiento o soluciones a problemas concretos. En una primera línea, se indaga sobre las técnicas y los materiales que constituyen cada una de las obras, se determinan sus causas de deterioro y los procesos de degradación asociados a ellas. Al mismo tiempo, y esta constituiría la segunda línea de investigación, es necesario profundizar en aquellos aspectos relacionados con la conservación preventiva de las obras (medioambiente, exposición, almacenamiento, manipulación y traslado, etc.). Para ello, el departamento de conservación se encarga de:

• Desarrollar proyectos de investigación en colaboración con otros museos e instituciones de forma activa, sirviendo como recurso y referencia para los profesionales de otras instituciones, museos, universidades y escuelas de restauración.

• Estudiar y analizar cada obra que forma parte de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao ahondando en su conocimiento histórico- artístico y estado de conservación en aras a su preservación. Para ello se realizan análisis de materiales constitutivos, tales como fibras y pigmentos, informes de conservación con mapeo fotográfico de deterioros, control periódico de dichos deterioros, historial de préstamos, tiempos de exposición, etc. La obra de Clifford Still, propiedad del Museo, constituye un claro ejemplo del exhaustivo análisis practicado por el departamento de conservación en colaboración con un laboratorio externo de análisis científico especializado en obras de arte. Se hicieron análisis de micromuestras por microscopía óptica con luz incidente y trasmitida, tinciones selectivas y ensayos microquímicos, estudios morfológicos de las fibras , Cromatografía de gases – espectrometría de masas (GC-MS), espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR) y microscopía electrónica de barrido – microanálisis mediante espectroscopía por dispersión de energías de rayos X (SEM – EDX).

• Así mismo, el protocolo de adquisición de nuevas obras contempla un estudio detallado de su estado de conservación, necesidades y mantenimiento futuro de la obra.

• La instalación de la obra “Arcos Rojos” de Daniel Buren sobre el Puente de La Salve en Bilbao es un proyecto específico del autor para el Museo con motivo de la celebración del X aniversario de inauguración. En ella se hizo imprescindible la colaboración de los departamentos de curatorial y de conservación junto con el artista para la elección idónea de materiales así como de estudios de ingeniería, la adaptación del diseño, estudio previo de las consecuencias de la ubicación de la obra en el exterior y programa de mantenimiento.

"Arcos Rojos" de Daniel Buren

• Paralelamente se define un programa específico para cada obra en relación a su almacenamiento, manipulación, transporte, exhibición y mantenimiento para cada obra. El Museo ha realizado diseños novedosos de embalajes para obras concretas de Anselm Kiefer como la de "Embarcación solar" y "Berenice" por ejemplo. En esta última el embalaje permite la instalación directa de la obra desde su caja, evitando así un exceso de manipulación. Además, se han realizado ensayos de materiales apropiados para la realización de estos embalajes. Incluso se llegó a acometer el levantamiento de un muro adicional en la galería donde se expusieron las obras de Anselm Kiefer con el objeto de servir de almacén y evitar riesgos innecesarios de manipulación y traslado.

Almacenaje de "Berenice"

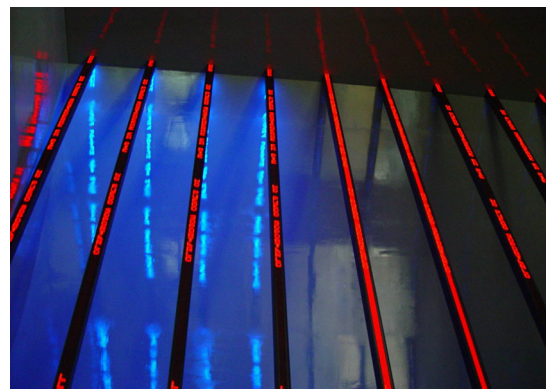
• En ocasiones, cuando las características técnicas y materiales de algunas piezas así lo precisan, personal del Departamento de Conservación recurre al apoyo técnico de profesionales de otras disciplinas, coordinando así equipos Inter disciplinares.

• Sensibilizar al público y personal interno e implicarlo activamente en la misión de preservar el patrimonio cultural para futuras generaciones. Para ello se han creado programas y actividades orientadas a fomentar el principio de custodia compartida de las colecciones, generando un sentimiento de responsabilidad común hacia el patrimonio cultural. En este sentido, el Departamento de Conservación se halla a cargo de la formación del personal en cuestiones relativas a situaciones de emergencias con obras de arte, guía al departamento de seguridad en la determinación de las necesidades específicas de cada exposición para evitar que las obras sufran toques, actos vandálicos, etc. y realiza jornadas de puertas abiertas para amigos del Museo.

Relevancia y Difusión de la Investigación

El Museo Guggenheim Bilbao es muy consciente de la trascendencia que tiene el intercambio cultural y científico y, por ello, lo impulsa. Lo hace creando oportunidades de encuentro entre profesionales para el intercambio de conocimiento, y también respondiendo a la llamada de otras instituciones que, por la relevancia de las investigaciones, invitan al Museo con frecuencia a participar en diversos eventos.
El interés suscitado en el círculo profesional integrado por conservadores-restauradores, por los estudios y tratamientos realizados en obras de la Colección Propia del Museo Guggenheim Bilbao, ha permitido al Museo participar en distintos **foros profesionales de ámbito nacional e internacional** mediante ponencias y artículos científicos. Algunos de los proyectos de investigación publicados son:
Sobre la obra de Anselm Kiefer: ***Anselm Kiefer at the Guggenheim Museum Bilbao: towards a new methodology for the preventive conservation of contemporary artworks,*** presentado en el Congreso del International Institute for Conservation (IIC) 2004. En él se exponen las dificultades que entrañan la exposición, almacenaje y conservación de sus obras debido a las grandes y pesadas dimensiones de algunas de ellas y a la naturaleza misma de sus materiales constitutivos. Las soluciones a estos problemas parten de una exhaustiva revisión de criterios, metodologías y formas de actuación tanto del artista como de los conservadores encargados de su preservación.
Inside Installations Art es un proyecto de investigación financiado por la Unión Europea que nace en el seno de INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art), una red de profesionales especializados en el arte moderno y contemporáneo. Liderada por el ICN (Instituut Collectie Nederland), esta iniciativa

contó con la participación de más de 20 instituciones, entre las cuales se hallaba el Museo Guggenheim Bilbao. Se realizaron numerosos casos de estudio para definir buenas prácticas de conservación, entre los cuales está la obra Installation for Bilbao que Jenny Holzer realizó específicamente para la galería Boot del Museo. La obra consta de 9 columnas de LEDs donde se reflejan textos cuyas letras, fondos, tiempos de repetición, velocidad, etc. son variables acentuando el valor de los mensajes y dotando a la palabra de nuevos significados. Todo ello es gestionado por un software de gran complejidad técnica cuyos elementos electrónicos presentan problemas graves de conservación, dada la obsolescencia tecnológica. Para solventar estos problemas fue imprescindible recoger información sobre el concepto y génesis de la obra, así como de sus elementos electrónicos e informáticos necesarios para su funcionamiento. Se entrevistó a la artista y se trabajó conjuntamente con ella y el personal técnico de su estudio para definir una metodología de trabajo que garantizase la futura conservación y exposición de la obra sin alterar el contenido conceptual de la misma.

"Installation for Bilbao" de Jenny Holzer

En la VII Reunión de Arte Contemporáneo Grupo Español del IIC se presentó un artículo titulado **"Transporte, instalación y exhibición de *La Materia del Tiempo*" de Richard Serra**. En él se exponen los desafíos técnicos a los que hubo que hacer frente para el traslado de la obra hasta Museo y su posterior instalación en galerías. La obra está compuesta por planchas de acero Cor-Ten® de tamaño monumental y gran peso para cada una de estas dos acciones. Ello hizo imprescindible un estudio en profundidad de la adecuación de la galería, los medios y formas de transporte, así como del acero Cor-Ten® del que está compuesta la obra.

Transporte de
"La materia del Tiempo"
Richard Serra

Otro de los proyectos de investigación desarrollado por el Departamento de conservación del Museo es el de la "Conservación de escultura en bronce a la intemperie**. Propuesta para el mantenimiento de *Mamá* de Louise Bourgeois**. Es una obra propiedad del Museo, la segunda de una serie de seis, y se halla expuesta en el exterior. Es una escultura realizada en bronce, con varias pátinas que se habían visto afectadas por distintas alteraciones de tipo medioambiental, vandálico, etc. y que requerían una intervención urgente. Como paso previo a consiguientes intervenciones para devolver a la obra su apariencia original, se hicieron analíticas, se elaboraron cuestionarios que se remitieron a otras instituciones con las mismas obras y se recogieron datos medioambientales en el exterior. La recopilación de toda esta documentación facilitó la creación de una rutina de mantenimiento de la obra con un calendario de control.

Mamá
de Louise Bourgeois

Por último, cabe destacar el espíritu innovador del Museo en el diseño y la puesta en marcha de un **plan de emergencias** específico para las obras de arte de la colección y aquellas en préstamo o depósito. La implantación de este plan en 2003 ha supuesto la colaboración con otras instituciones en el desarrollo de iniciativas similares e incluso se ha invitado al Museo al *ICOMOS-ICMS Annual Meeting, Integrated Risk Management*, celebrado en Ámsterdam del 22-26 de septiembre 2008 para explicar la metodología de evaluación del plan de emergencia de obras de arte del Museo.

Los seminarios, las reuniones, los congresos o las jornadas constituyen vehículos esenciales para la difusión de las investigaciones realizadas por nuestro equipo y el intercambio de conocimientos con otros profesionales de reconocido prestigio y amplia trayectoria. En los últimos 5 años, el Museo ha organizado los siguientes encuentros:

• Congreso del IIC en 2004 "Modern Art, New Museums".

• Seminario organizado junto con el Grupo español del IIC: "Planes de Emergencia para museos: hacia una conservación preventiva integral" en 2007. Congregó a numerosos profesionales del ámbito museístico estatal y expertos de renombre internacional.

• Celebración de la Primera (2005) y Segunda Edición (2007) de las Jornadas de Conservación Preventiva en colaboración con el Grupo Español del IIC.

• Reunión del CEN TC/346 (*European Committee for Standardization-Conservation of Cultural Property*) WG 5 en la sede del Museo Guggenheim Bilbao. Es este un grupo de trabajo para la estandarización europea sobre el transporte y embalaje de obras de arte en el que el Departamento de conservación se halla acreditado (2007).

La constitución y dinamización del Grupo de Preventiva del Grupo Español del IIC ha sido clave para el intercambio de opiniones, experiencias y conocimientos, con reuniones bianuales, que permiten desarrollar políticas comunes de conservación preventiva de ámbito estatal.

La misma página web del Museo, donde se pueden encontrar los resultados de investigaciones arriba detalladas, responde a la iniciativa tomada por importantes instituciones científicas europeas de promover el acceso libre y sin restricciones a las investigaciones realizadas por el Museo (Open Access). Todo ello para favorecer el impacto de su trabajo y contribuir al intercambio de conocimiento científico.

La investigación científica en conservación supone una fuente de información poderosa para los propios conservadores puesto que permite perfeccionar y crear nuevos tratamientos gracias a técnicas novedosas, ayuda a la obtención de recursos destinados a paliar el grado de deterioro y permite una mejor comprensión de

la naturaleza de los objetos, entre otros. Los historiadores del arte y *curators* también consiguen ahondar en el conocimiento de las obras e incluso descubrir aspectos hasta ese momento desconocidos. En este punto cabe señalar la exposición "Hidden Picasso" donde se muestra el proceso de investigación desarrollado en torno a la obra *Rue de Montmartre* de Picasso. Constituye un ejemplo destacado de la aplicación de los métodos de examen científico al estudio de las obras de arte, culminando con el descubrimiento de una pintura subyacente. Es de destacar el gran interés demostrado por el público en el conocimiento de las técnicas analíticas aplicadas al estudio de obras de arte. "Iberia" de Robert Motherwell es otra de las obras de la colección sometida a estudios científicos de rayos x e infrarrojos para determinar si existía pintura subyacente.

En diciembre del 2006 se trabajó en la puesta en marcha de un proyecto de colaboración Museo Guggenheim Bilbao & GAIKER para la creación y desarrollo de un sistema innovador de embalaje de obras de arte.

En Mayo del 2007 el Departamento de Conservación participó en un sondeo internacional, junto a otras 130 instituciones, sobre el uso y el consumo de los materiales de embalaje en los museos para la concepción de nuevos sistemas de embalaje sostenibles llevado a cabo bajo el programa de Felowships de Smithsonian titulado *IMPACT: The Travelling Exhibit Industry and Sustainability*.

Además, en ese mismo año, el Museo presentó su candidatura para la participación bajo la figura de *associate partner* en el proyecto *VIDAR: Vibration Dosimetry for Artefacts - System for the continuous monitoring of vibrations and assessing their effect on objects of art and cultural heritage*. Proyecto liderado por ICN, y coordinado por Dr. William Wei, investigador del mismo centro.

El proyecto, centrado en la concepción de un dosímetro de vibraciones para la conservación preventiva de objetos patrimoniales, fue presentado en Mayo 2007 a la Comisión Europea para consideración- *EU Seventh Framework Research Programme* (FP7), *Sub-activity: 6.3.2 Protection, conservation and enhancement of cultural heritage, including human habitat*.

La candidatura progresó pero no obtuvo la financiación necesaria para su ejecución. Actualmente el museo trabaja en la preparación de otro Proyecto Europeo de colaboración dentro del Programa Cultura 2007- 2013 sobre Conservación de Escultura Contemporánea en el exterior.

Investigación en Relación conla Elaboración de Estándares Europeos

Otras actividades relacionadas con la investigación en materia de conservación preventiva son las relativas a la normalización o estandarización de cuestiones relacionadas con el patrimonio cultural bajo el Comité Técnico 346 / *Conservation*

of Cultural Property. En ellas, el Museo participa como delegado experto para el *WG5 Transportation and packaging methods* (en el 2007) y para el *WG4 Environment* (2009). En el primero se abordan los principios de transporte y embalaje de bienes culturales. Este grupo tiene la responsabilidad de diseñar la normativa sobre los métodos de embalaje y transporte de bienes culturales: las fases previas al mismo (documentación y trámites), la elección del transporte, el control del microclima durante el mismo, etc. En el segundo se tratan cuestiones tan importantes como la humedad relativa y temperatura, gases contaminantes e iluminación así como el instrumental necesario para el registro de estos parámetros, condiciones de préstamo, condiciones del almacén donde se albergan las obras, etc. El objetivo, en ambos grupos, es crear un estándar de aplicación europea que sin duda alguna contribuirá significativamente a mejorar la conservación preventiva de las obras y a facilitar la movilidad y préstamo de colecciones entre distintas instituciones culturales.
Es igualmente reseñable la reciente incorporación del Museo en la acción D42, *Chemical Interactions between Cultural Artefacts and Indoor Environment* (EnviArt), de COST *(European Cooperation in Science and Technology)*.

Financiación/ Convenios/ Becas/ Contratación Personal Investigador

Para el desarrollo de las tareas de investigación, el Museo ha creado una beca de postgrado curatorial que apoya la investigación sobre el arte contemporáneo en sus distintas manifestaciones y otra de conservación. Son becas de periodicidad anual con posibilidad de extensión a dos años, financiadas por la Caja de Ahorros de Bilbao (BBK). Recientemente, el Museo ha suscrito convenios de colaboración con el Departamento de Química Analítica de la Universidad del País Vasco para trabajar conjuntamente en la investigación de piezas de la colección y dispone de una persona externa contratada que realiza tareas de investigación, búsqueda de financiación y redacción de proyectos de investigación europeos.

Carla Carvalho Tavares e Carlos Mota

__Carlas Tavares__ é doutoranda em Arte Sacra, na Universidade Católica Portuguesa licenciou-se em 2007 em Arte - Conservação e Restauro na mesma universidade. Actualmente desenvolve, no Museu do Douro (MD), o projecto de intervenção e estudo técnico das pinturas do Mestre Joaquim Lopes, Colecção Casa do Douro. Paralelamente está envolvida no estudo histórico e técnico de Pintores do Norte de Portugal, a decorrer no Centro de Investigação da U.C.P, pólo da Foz. __Carlos Mota__, desde Agosto de 2006, é Técnico Superior de Conservação e Restauro na Fundação Museu do Douro. Tem desenvolvido actividades de manutenção, conservação e restauro das colecções, avaliação de espaços de exposição e reserva, elaboração de propostas para equipamento da Sede. Particularmente para os espaços de reservas, laboratório e atelier de conservação de restauro. Desenvolveu os planos de segurança interna das áreas de exposição permanente e de reservas. Esteve envolvido nos processos de transferência das reservas. Tem colaborado na orientação de estágios de Verão e profissionais em Conservação e Restauro realizados no Museu do Douro e em parceria institucional. Participa nas montagens de exposições, salientam-se "O Douro no Tejo" que esteve patente no palácio de São Bento em Lisboa, "Fotografia no Douro Arqueologia e Modernidade" que itinerou pela região demarcada do douro, e na exposição permanente do Museu do Douro "Memória da terra do vinho".

PRESERVAR A MEMÓRIA CONSERVANDO

Carla Carvalho Tavares e Carlos Mota

Resumo

Oito pinturas do Mestre Joaquim Lopes animaram, em 1934, o Stand promocional da Casa do Douro, na "I Exposição Colonial Portuguesa", que decorreu no Palácio de Cristal. Concebidas com o propósito de propaganda de uma região e da Instituição, adornam hoje as paredes adormecidas do edifício-sede da Casa do Douro.

O Museu do Douro (MD), consciente do seu papel social de valorização e estudo do património regional, desenvolveu um projecto para preservar a memória das oito pinturas e enaltecer o mestre que as compôs.

A presente reflexão mostra um caso prático de investigação e intervenção científica sobre uma colecção pictórica, tendo como objectivo a sua valorização.

A estratégia de preservação das obras de Joaquim Lopes passou por o abrandamento das causas de instabilidade, degradação e alteração das pinturas; o estabelecimento de mecanismos de protecção e reforço dos materiais originais; e a divulgação do trabalho do autor com a montagem de uma exposição e consequente sensibilização da comunidade.

Palavras-chave: Conservação e Restauro, Valorização, Interacção

Abstract

In 1934, eight paintings of Master Joaquim Lopes embellished the stand of Casa do Douro at the “I Exposição Colonial Portuguesa” – the 1st Portuguese Colonial Exhibition, which took place at the Palácio de Cristal. They were created with the purpose of publicising the Region and this Institution and, presently, they ornament the sleeping walls of Casa do Douro Head Office. Aware of its social role in appreciating and studying the regional assets, the Museu do Douro (MD) developed a project to preserve the history of these eight paintings, and pay homage to the master who created them.

This reflection shows a practical example of investigation and scientific intervention of a pictorial collection, aiming the appreciation of its value. The strategy of preservation of Joaquim Lopes’ works involves the softening of causes of instability, degradation or alteration of the paintings; the establishment of mechanisms to protect and reinforce the original materials; and the publicity of the author’s work by setting an exhibition and tutoring the community.

Nascidas com o propósito de decorar as paredes do *stand* da Casa do Douro, para a "*I Exposição Colonial Portuguesa*", a decorrer no Palácio de Cristal, em 1934, foram realizadas pelo mestre Joaquim Lopes, oito pinturas de grande formato. Executadas após o reconhecimento do artista como pintor e professor catedrático na Faculdade de Belas-Artes do Porto, da qual se torna mais tarde director. Decorrida a exposição, que durou cerca de três meses[1], as pinturas foram transferidas para um armazém da Instituição, onde ficaram dez anos, momento a partir do qual a colecção perdeu a dinâmica discursiva, não havendo a leitura total do conjunto. Na inauguração do edifício-sede as oito pinturas encontravam-se expostas em diferentes salas, inclusivamente uma das pinturas que é composta por duas partes foi apresentada em separado.

Joaquim Lopes terá criado os *panneaux* para o *stand* da Casa do Douro como obras efémeras[2], apenas com o propósito de ilustrar as paredes. Apesar das iniciais pretensões do artista, quis a instituição que encomendou o trabalho manter este testemunho, preservando-o exposto no edifício-sede situado em Peso da Régua.

A colecção pictórica da Casa do Douro retoma hoje o brilho perdido, renascendo 75 anos depois da sua criação, como mote de uma exposição. O Museu do Douro (MD), empenhado na sua política de enraizamento, dinamização do meio e salvaguarda do património cultural da região demarcada do Douro, olhou para os painéis como um potencial adormecido, que espelha a história de trabalho e produto de uma região. As oito pinturas retratam, com cores imaginárias, os trabalhos agrícolas da recolha do vinho, os vales sulcados que enquadram um rio de ouro, o transporte das pipas de vinho nos tradicionais barcos "rabelo", até à descarga agitada no Cais dos Guindais, no Porto. As pinturas traduzem a essência da região, marca com a qual o MD se identifica. Neste sentido, foi apresentado no programa do MD, o projecto de estudo e intervenção das pinturas, cujo resultado do trabalho tinha como fim a abertura de uma exposição que espelhasse: a região; o trabalho do mestre que teve uma relação próxima com a região e cujo trabalho nunca teve o reconhecimento merecido; e as laboriosas tarefas de conservação e restauro pelas quais as pinturas foram passando ao longo do presente ano. Os objectivos da exposição não se reduziram ao levantamento, recolha e exposição da obra de um

1 A "I Exposição Colonial Portuguesas" esteve patente no Palácio de Cristal de 19 de Junho a 30 de Setembro.

2 Segundo o artista, «uma vez demolida, será como a fogueira viva e deslumbrante que se apaga – deixará cinzas. Se se conservasse, brigando contra o tempo, contra o seu tempo, seria velha e banal dentro de poucos meses.» (PORTUGAL. Agência Geral das Colónias, 1934: 39).

artista[3]. Contemplaram, a recolha exaustiva do trabalho e vida de Joaquim Lopes até ao momento por explorar e por trazer à memória dos visitantes a importância da instituição, a Casa do Douro, proprietária deste património que marca a história e ilustra a região.

Para além de se pretender com a intervenção das pinturas remover o véu, que parecia desvanecer a qualidade das obras, etapa que não passou apenas pela limpeza da camada pictórica, procurou-se delinear um projecto que trazendo para a ribalta as obras, lhes desse por consequência maior destaque, as valorizasse e lhes concedesse condições materiais e humanas para a sua preservação. Desta forma, a conservação e restauro das pinturas vai mais além da intervenção directa sobre as obras através do toque do pincel e bisturi do conservador restaurador, "toca" a sensibilidade do espectador quer para a obra de um artista, quer para o delicado e complexo trabalho que é a conservação de uma obra de arte, cujo trabalho de preservação é uma responsabilidade de todos. Os bens pertencem não só aos proprietários, são herança do Homem. As pinturas ao serem reconhecidas como elementos de valor, dignas de uma exposição, são mais facilmente protegidas, prevenindo-se a degradação[4].

A intervenção da colecção pictórica da Casa do Douro, para além dos benefícios directos que trouxe às obras permitiu a interacção de alguns visitantes e população local (crianças e estudantes), através de visitas guiadas ao *ateliê* situado no interior da sede do MD. Por sua vez, a necessidade de se registar a intervenção para a futura exposição levou à criação de uma parceria com a Escola Secundária Dr. João de Araújo Correia, cujos alunos de artes contribuíram com a montagem e edição das imagens captadas.

Desde a inauguração do edifício sede da "Casa do Douro", em 1944, até o início de 2009, as pinturas encontravam-se expostas em diferentes salas do edifício, à mercê de múltiplas variações de humidade e temperatura, características da cidade duriense e expostas à incidência da luz solar. Os agentes de degradação de origem climatérica, associados aos factores antropológicos - rasgões e a aplicação de purpurinas - e há utilização por Joaquim Lopes de materiais precários (têxtil fino, com defeitos de fabrico, delicados estratos pictóricos, sem camada de protecção e grades toscas) determinou que as jovens pinturas, com 75 anos, apresentassem

3 O Guião da Exposição reúne obras do mestre Joaquim Lopes, cujos temas abordados envolvam o Douro, o que inclui para além dos panneaux da colecção Casa do Douro, obras espalhadas por todo o país desde colecções privadas a musealizadas.

4 Não prevenir atempadamente a degradação das obras de arte, exige, com frequência o recurso a materiais que alteram a natureza destes bens.

sinais de degradação acelerada, havendo o risco de rapidamente ocorrer uma perda substancial da camada pictórica e oxidação profunda do suporte, que já apresentava numerosos e extensos rasgões.
Um caso peculiar, é a (re) descoberta que o conjunto das nove pinturas vistas individualmente, é composto por oito, na medida em que duas delas são um díptico. Existe uma continuidade no desenho que perde lógica quando observadas em separado, sendo original a forma como o mestre Joaquim Lopes, coloriu as telas utilizando, cores vibrantes e luminosas numa, e cores terra e sombrias noutra. Esta ideia é reforçada pela ligação das pinturas a 90º, posição na qual devem ser expostas para não se perder a correcta expressão.
Uma vez feito o transporte das obras para o *ateliê* de conservação e restauro na sede do MD, delineou-se o tratamento, com a recolha de amostras para a elaboração de exames científicos, que auxiliaram e justificam a escolha de materiais e procedimentos, refutando as hipóteses de carácter técnico e material que surgiram no exame à vista desarmada[5].
Com o objectivo de analisar os materiais constitutivos e a organização dos estratos pictóricos, foram realizados os seguintes exames: testes de cargas, análise estratigráfica e testes histoquímicos. Partindo-se destas análises podemos concluir que as pinturas são constituídas por diveros estratos pictóricos sobrepostos a uma fina camada de cor que serviu de base na qual o artista define em traços rápidos o desenho a grafite.

Fig. 1: Transluminiscência da pintura "Barco rabelo"

5 *As características ópticas das cores colocaram em causa a natureza técnica das obras. O estrato superficial estava baço, sem o brilho característico da técnica a óleo que se veio a confirmar.*

No decorrer do tratamento, as principais dificuldades, que pareciam no início incidir sobre a camada pictórica, afiguraram-se pouco preocupantes e de fácil resolução quando comparadas com as alterações do suporte têxtil.
A debilidade do suporte levou a um maior investimento na selecção dos materiais e procedimentos, visando o prolongamento das obras no tempo, a fácil manutenção das pinturas, contrariando a efemeridade dos materiais. Em concreto, reforçou-se o suporte têxtil com a aplicação, no verso, de tela de poliéster[6] unida ao têxtil original de forma activa, com acetato vinílico[7], ou passiva (sem aplicação de adesivo). As grades originais foram substituídas por bastidores mais robustos, com reforços em cruzeta, sendo a principal preocupação da equipa que as grades apenas tocassem na margem que delimita a pintura, evitando o risco e evolução de marcas que vincam a camada pictórica. Por sua vez, houve o cuidado de criar um vão entre o reverso da tela e a grade, local onde por norma se acumulam poeiras, podendo periodicamente ser limpo. Aplicaram-se extensores metálicos reguláveis, o que permite aumentar ou reduzir a tensão da pintura mediante a época do ano, na medida em que a Instituição proprietária não tem condições ambientais que favorecem a estabilidade das pinturas.

*Fig. 2:
Reintegração pictórica das lacunas da pintura "Barco rabelo"*

6 *Foi seleccionado mais do que um tipo de poliéster, mediante o grau de oxidação do suporte.*

7 *Assegurando a sua reversibilidade, dado ser um adesivo termoplástico e pouco penetrante, ficando à superfície do têxtil.*

Carla Carvalho Tavares e Carlos Mota
PRESERVAR A MEMÓRIA CONSERVANDO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 18-25

Entre os diversos tratamentos da camada pictórica, destaca-se a limpeza química com a utilização de géis, que permitem uma acção mais intensa do solvente, maior contacto com a superfície e menor penetração, possibilitando controlar de forma mais eficaz a remoção da sujidade. A frente da pintura foi protegida com um médium vinílico, criando um estrato superficial, que permitiu a aplicação de um verniz de baixo peso molecular, um acetato polivinílico.
Após a intervenção das pinturas, com o consequente envolvimento da população no projecto e a poucos dias da sua inauguração, uma pergunta se levanta:
Que futuro terão as obras, após o inevitável encerramento da exposição?
A dúvida tem levado a um diálogo constante entre os técnicos envolvidos no projecto e a Instituição proprietária. Uma das soluções apontada é a criação de uma sala musealizada, no interior da Casa do Douro, que não descontextualiza as obras do edifício onde durante os últimos 65 anos viveram e permite ressuscitar a memória do *stand* da Casa do Douro, para a *I Exposição Colonial Portuguesa*.
A leitura do conjunto é premissa a preservar, na medida em que há uma relação estética, formal e discursiva das pinturas, que narram uma viagem pelo rio Douro, através do olhar do artista portuense Joaquim Lopes.

Fig. 3: Vista geral dos panneaux da colecção da Casa do Douro na exposição "Mestre Joaquim Lopes - Douro", no Museu do Douro.

Museus, Colecções e Património /
Museos, Colecciones y Patrimonio

Alexandre Matos
NORMALIZAÇÃO DE PROCEDIMENTOS NAS COLECÇÕES MUSEOLÓGICAS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 27-35

Alexandre Matos

Licenciado em História pela Universidade Portucalense em 1995, ingressei no Museu de Aveiro como estagiário em 1996 de onde saí em 1999. Neste ano concluí o primeiro grau de estudos em Museologia na faculdade de Letras da Universidade do Porto e iniciei uma colaboração com a empresa Sistemas do Futuro que se mantém até hoje. Em 2007 defendi a tese de mestrado em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto sobre o tema Normalização documental de Museus e estou neste momento inscrito no programa de doutoramento da mesma Faculdade, usufruindo do apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia através do programa de Bolsas de Doutoramento em Empresa.

NORMALIZAÇÃO DE PROCEDIMENTOS NAS COLECÇÕES MUSEOLÓGICAS

Alexandre Matos*

Resumo

Normalizar é a palavra chave em documentação de museus. A partir deste conceito qualquer conservador de museu pode criar uma estrutura de documentação no museu em que trabalha independentemente do seu tamanho e da importância das suas colecções. Nesta apresentação iremos centrar a nossa atenção nos (Collections Trust, 2009)procedimentos a adoptar quando estamos perante um trabalho de documentação num museu e reflectiremos sobre a sua importância e vantagens que trazem para os museus e seus profissionais. São estes os objectivos também que orientam o nosso trabalho de investigação no doutoramento em Museologia.

Palavras-chave: Normalização, Documentação, Ciências da Informação, Gestão de Colecções

Abstract

Standards are the key in museum documentation. They manage to help the curators with the documentation structures in museums, regardless their magnitude or the importance of their collections. In this presentation our focus will be the procedures standards and their importance for the museums and documentation professionals. Some of the advantages and the difficulties to implement this kind of standards in a museum will be discussed as well. This evaluation is also our Phd main objective.

Keywords: Standards, Museum documentation, Information Science, Collections Management

**Bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia – Bolsa de Doutoramento em Empresas.*

Desde a criação do International Committe for Documentation (CIDOC), em 1950, os museus e os seus profissionais ligados à gestão e documentação das colecções procuram, de uma forma concertada, criar ferramentas e estratégias que possibilitem uma melhor e mais capaz resposta aos desafios que têm vindo a ser colocados nesta importante área do trabalho museal. Nas conferências anuais deste comité do International Council of Museums (ICOM) têm vindo a ser abordadas e analisadas diferentes perspectivas para a realização da gestão das colecções museológicas e de todas as conferências realizadas até agora pensamos que se pode tirar uma importante conclusão geral: normalizar é o caminho correcto e do qual não podemos prescindir.
Insistimos neste termo, normalizar, porque é de facto o factor de sucesso em todas as áreas nas quais interagem pessoas, como público e actores, e computadores,como ferramenta de comunicação e elemento facilitador da interacção entre comunicador, mensagem e público independentemente do lado em que o museu se posicione nesta relação. As colecções dos museus são uma fonte de conhecimento enorme que precisa de ser colocada de forma inteligível ao maior número de pessoas, de forma a gerar mais e melhor conhecimento.
Assim sendo os museus terão que adoptar (preferencialmente) ou criar regras de documentação que lhes permitam, com o mesmo esforço, gerir a informação existente sobre as colecções e disponibilizar a mesma informação, embora com um tratamento diferente, para os públicos que têm como alvo. É desta forma mais abrangente que a normalização deve ser entendida nos dias de hoje, não apenas como uma lista de campos a utilizar na construção de uma base de dados que possibilite a "informatização" do acervo ou como uma ferramenta que irá facilitar apenas o trabalho interno do museu. Neste sentido, "normalizar" deveria ser a palavra mais usada na documentação de museus, mas infelizmente ainda o é pouco no nosso país.

Normalização de procedimentos porquê?

Como bem mencionou Karl-Heinz Lampe no workshop "Museum documentation in transdisciplinary perspective"(Lampe, Krause, Hohmann, Schiemann, & Goerz, 2008) realizado no âmbito da conferência anual do CIDOC de 2008, em Atenas, a conhecida pirâmide da informação na internet é semelhante a "um oceano de dados, com alguns lagos de informação e umas gotas de conhecimento". Quer isto dizer que não basta apenas aos museus (assim como às bibliotecas e arquivos) terem uma enorme colecção de registos na sua página da internet, depositados directamente das aplicações de gestão de colecções que utilizam, sem que haja um trabalho prévio

Alexandre Matos
NORMALIZAÇÃO DE PROCEDIMENTOS NAS COLECÇÕES MUSEOLÓGICAS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 27-35

de preparação dos conteúdos e da sua contextualização com os restantes dados e/ou informação disponibilizados.

Essa transformação dos dados em conhecimento pode muito bem ser o exemplo para explicarmos a necessidade absoluta da existência de normas na documentação. Não é de forma ligeira e inconsequente que algumas instituições de referência, como o Getty Institute, têm empenhado um enorme esforço no desenvolvimento de normalização de conteúdos, de que é exemplo máximo o Art & Architecture Thesaurus (*J. Paul Getty Research Institute, 2010*), que poderão ser futuramente o elemento crucial da web semântica que permitirá à máquina entender melhor o que lhe pedimos e devolver melhores resultados de acordo com o que realmente tínhamos a intenção de procurar, facilitando assim a construção de conhecimento. Este investimento enorme terá, a longo prazo, excelentes benefícios, mas necessita do envolvimento e colaboração de todos os que têm responsabilidades nesta área. Nenhum país poderá conscientemente demitir-se de tão importante tarefa.

Existem, no que aos museus diz respeito, três tipos de normas que importa mencionar: as normas de estrutura de dados, as de procedimentos e as normas relativas aos conteúdos e linguagem utilizada, mais conhecidas como thesauri ou listagens terminológicas. Cada uma destas normas raramente funciona correctamente sem as restantes. Não é possível implementar uma norma de procedimentos num museu, sem que exista um sistema de gestão de colecções que esteja de acordo com uma estrutura de dados pré-definida em norma ou sem a existência de thesauri que permitam maior compreensão dos dados introduzidos e resultados mais eficientes nas pesquisas de informação. Ou melhor, possível é, mas a curto prazo será visível que todo o trabalho se torna uma gigantesca teia onde poucos conseguem apreender qualquer tipo de conhecimento.

Sendo que compreendemos a importância do primeiro e último tipo de normas referido acima, pretendemos, no âmbito do doutoramento em museologia que propusemos à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, aprofundar os conhecimentos e testar em Portugal a implementação das normas de procedimentos nos museus. Para tal escolhemos uma norma de referência utilizada nos museus do Reino Unido, o SPECTRUM (Collections Trust, 2009). Esta norma foi criada pela Museum Documentation Association (MDA) com o objectivo de tornar comum o processo de documentação utilizado e, assim, fazer com que seja mais eficiente o acto de documentar e gerir uma colecção. Tem sido, conforme temos vindo a assistir em diversas conferências, uma excelente ferramenta de trabalho nos museus britânicos e o seu sucesso pode ser medido pela aceitação que tem tido nos mais diversos países (é a norma oficial na Holanda e Bélgica) e pelos trabalhos de tradução que estão a ser feitos por diversas equipas nas mais variadas línguas

(francês, alemão e espanhol) para a disponibilizar às comunidades museológicas dessas línguas.
Esta internacionalização só foi possível após o SPECTRUM ter passado a ser uma norma de utilização gratuita fruto de uma política de abertura encetada pela instituição que agora é proprietária da norma, a Collections Trust. O objectivo principal foi fazer com que museus em todo o mundo a possam utilizar, criando uma plataforma de entendimento comum no que diz respeito aos processos usados pelos museus na documentação e gestão das suas colecções. O SPECTRUM foi escolhido por nós para este trabalho por ser a referência internacional deste tipo de normas. É uma norma que conta com um total de 21 procedimentos descritos de acordo com o seguinte esquema estrutural:

1. Definição
2. Norma mínima
3. Antes de começar
4. Procedimento
5. Fontes de ajuda e aconselhamento

Através desta simples estrutura de cinco pontos são descritos os 21 procedimentos iniciando com uma concisa, mas explícita, definição do procedimento (ponto 1), seguindo-se uma nota sobre os requisitos mínimos para cumprir na implementação do procedimento em qualquer organização (ponto 2), avisando em seguida para questões pertinentes (enquadramento legal, politicas de incorporação ou de colecções, etc.) que devem ser tidas em conta antes de iniciar a aplicação prática da norma (ponto 3) e, por fim, apresenta-se a descrição detalhada de todos os passos de cada procedimento que o SPECTRUM define (ponto 4). A nota final em cada procedimento (ponto 5) aconselha práticas de sucesso, bem como fontes e bibliografia que os utilizadores do SPECTRUM poderão consultar para melhorar a aplicação prática da norma.
Esta simplicidade com que a norma é construída permite uma compreensão rápida e facilita a sua adaptação na prática do trabalho de documentação nos museus. Será o documento central na nossa investigação. Uma espécie de tábua de mandamentos que pretendemos conhecer, testar e, posteriormente, divulgar e promover a sua utilização pelos museus portugueses.

Como implementar o SPECTRUM – planeamento do trabalho

No desenvolvimento do doutoramento pretendemos seguir um plano de trabalho que nos permita concluir as seguintes tarefas principais: tradução do SPECTRUM para português com as devidas adaptações legais, implementação da norma num

estudo de caso no Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, ao qual desde já aproveitamos para agradecer a disponibilidade, e implementação nos sistemas de gestão de colecções desenvolvidos pela Sistemas do Futuro[1] das ferramentas necessárias para que as aplicações possam concorrer à certificação da norma junto da Collections Trust, através do seu Partners Scheme.

São estas as linhas mestras que pretendemos seguir para atingir o principal objectivo desta tese que é responder à questão: Será que podemos melhorar a documentação nos museus portugueses com a introdução e implementação de normas de procedimentos de referência internacionais?

Sendo um plano de trabalhos que se irá desenvolver num período de três anos começamos, neste ano, o processo de recolha de informação bibliográfica (já iniciado no âmbito da tese de mestrado que apresentamos em Outubro de 2007) e de recolha de ferramentas que irão possibilitar algumas tarefas da investigação, das quais destacaríamos uma aplicação on-line para criação de inquéritos que pretendemos utilizar para recolher dados junto dos colaboradores do Museu da Ciência, assim como da análise do documento central de todo este trabalho que é o próprio SPECTRUM.

Até ao momento as maiores dificuldades que temos sentido prendem-se com a existência de um grande número de referências e artigos sobre o SPECTRUM e a sua utilização, o que exige um enorme esforço de compilação e análise bibliográfica, e com a complexidade sempre presente de um documento normativo deste género. São definidas regras para 21 procedimentos distintos que ocorrem com frequência nos museus e, de acordo com cada um deles, definidas as unidades de informação relevantes no processo documental, bem como as questões legais relacionadas com cada um dos procedimentos de acordo com as leis em vigor no país de adopção do SPECTRUM.

A par desta primeira fase do trabalho, que ainda não se encontra concluída, desenvolveremos um processo de levantamento no Museu da Ciência de todos os processos usados na documentação e gestão das colecções para possibilitar uma comparação com as regras definidas no SPECTRUM de forma a conseguir uma tabela de situações a alterar, corrigir ou manter, caso se verifiquem procedimentos comuns à norma, e até eliminar situações de não conformidade. Esta análise no terreno será fundamental, a par da recolha de dados em inquérito, para criar um cenário actual relativo aos processos usados no museu e conseguir proceder à sua

1 A presente tese de doutoramento enquadra-se no âmbito das Teses de doutoramento em empresas de acordo com o definido pela Fundação Ciência e Tecnologia nas Bolsas de Doutoramento em Empresas às quais já apresentei a candidatura.

análise e daí partir para a criação de um plano de documentação a implementar no Museu da Ciência.
A partir desse momento entraremos numa fase de testes de todos os procedimentos adoptados e de alteração das aplicações de gestão de colecções que o Museu utiliza para que estas possam facilitar todos os processos e tornar simples e rápido aquilo que é normalmente complexo e difícil.
Por fim criaremos, de acordo com alguns critérios ainda não definidos, um processo de avaliação quantitativa e qualitativa da implementação do SPECTRUM no Museu da Ciência, bem como procederemos à análise das melhorias aplicadas nos sistemas de gestão das colecções desenvolvidos pela Sistemas do Futuro para que a empresa possa pedir a certificação dos seus produtos junto da Collections Trust, segundo o partners scheme definido por esta instituição inglesa (Collections Trust, 2009).
Acompanhando todo este plano de acções tentaremos ir apresentando em alguns encontros da especialidade os resultados da investigação realizada, bem como aproveitaremos para escrever os primeiros capítulos da tese que será acabada logo após a análise dos resultados obtidos no estudo de caso da Universidade de Coimbra.
A par das linhas mestras deste trabalho de investigação faremos também uma breve análise aos standards de estrutura de dados (ex. CIDOC CRM) e de terminologia com o objectivo de propor a utilização de determinadas regras a seguir pelo museu e pelas aplicações utilizadas. Como dissemos anteriormente é difícil um projecto de documentação de um museu ser bem sucedido se negligenciar alguma das normas e, por esse motivo, queremos também, embora de forma mais breve, abordar as duas tipologias supra-citadas.

Conclusão

Normalizar não significa “colocar tudo no mesmo cesto”. Significa antes colocar tudo nos cestos devidos, através de um processo e linguagem uniformes, tendo a certeza que poderemos encontrar tudo através de uma simples procura pelos cestos. É por isso um elemento de extrema importância na planificação de um projecto de documentação e gestão de uma colecção museológica, sendo o pilar onde tudo se deve basear. Desde a escolha do software utilizado, até à forma como utilizamos a informação nele contida ou como a disponibilizamos ao público. Documentar correctamente uma colecção é semelhante a encontrar pontos de equilíbrio entre os recursos existentes, a informação existente nos museus, os objectos e as suas histórias e a forma de guardar esse conhecimento.

Normalizar permite-nos garantir o equilíbrio da estrutura documental. Sem regra esta desmorona-se como um castelo de cartas. Para tal é de extrema importância que os museus compreendam a necessidade de adoptar normas nos seus processos de documentação, tal como outras instituições implementam processos de certificação de qualidade. Só assim poderá ser cumprida a missão do Museu.

Bibliografia

Collections Trust. (2009). SPECTRUM Partners Scheme. (G. Mckeena, Editor) Acedido em 12-01-2010, em Collections Trust: http://www.collectionstrust.org.uk/memp Collections Trust. (2009). SPECTRUM: The UK Museum Documentation Standard (Versão 3.2). (G. McKenna, & E. Patsatzi, Eds.) Londres: Collections Trust.

J. Paul Getty Research Institute. (2010). Art & Architecture Thesaurus Online. Acedido em 16-12-2009 em Getty Institute: http://www.getty.edu/research/conducting_research/vocabularies/aat/

Lampe, K.-H., Krause, S., Hohmann, G., Schiemann, B., & Goerz, G. (14-09-2008). Transdisciplinary Approaches in Documentation. (CIDOC, Editor) Acedido em 08-12-2009 em CIDOC Annual Conference 2008: http://www.cidoc2008.gr/cidoc/site/Home/t_docpage?doc=/Documents/conference/museum-documentation-in-transdisciplinary-perspective

Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 36-45

Alfonso López Ruiz

Licenciado en Historia del Arte y Titulado en Música por el Conservatorio Profesional de Música de Murcia, actualmente realiza estudios de doctorado en la Universidad de Murcia y un postgrado de Gestión Cultural en la Universidad de Barcelona. Es Técnico Superior en Cooperación Internacional.

SANTA CLARA LA REAL DE MURCIA. UN EJEMPLO DE MUSEALIZACIÓN DE DOS TIPOS DE PATRIMONIO BIEN DIFERENCIADO: EL ARQUEOLÓGICO Y EL RELIGIOSO

Alfonso López Ruiz

Resumen

El Museo de Santa Clara de Murcia, inaugurado en mayo de 2005, contiene una colección de piezas arqueológicas de época medieval islámica, expuestas en el pabellón norte de un palacio del siglo XIII (parte del alzado conservada), junto a importantes piezas decorativas de un palacio del siglo anterior. En la segunda parte expositiva del museo se exhiben obras de arte sacro cedidas por las religiosas del convento.

Gracias a un convenio entre la orden franciscana y las autoridades políticas murcianas, este museo acoge una representación de la historia de Murcia desde el siglo XII hasta prácticamente nuestros días, conjugada de una manera excepcional en base a la propia historia del edificio.

Palabras Clave: Museo de Sitio, Arqueología, Arte Sacro

Abstract

Santa Clara Museum in Murcia was inaugurated in 2005, and shows an important colleccion of islamic architecture of the 12 th and 13 th centuries, exhibited in the north pavilion of a 13th century palace. The second part is a collection of sacred art o loan to the museum by the nuns.

We can look round in this building the history of Murcia since 12th century until today, because the nuns signed an agreement with politicians in Murcia, to do a museum in a part of this convent.

Keywords: Site Museum, Archaeology, Sacred Art

El Museo de Santa Clara es un evidente paradigma de la complejidad que un museo de sitio puede plantear a los responsables de su concepción. Más de ocho siglos de historia, junto a dos culturas bien diferenciadas como la musulmana y la cristiana, y a dos formas de vivir tan distantes como la seglar y la de las religiosas en clausura, se presentan en un discurso que transporta al visitante a través de la historia de la ciudad de Murcia, desde su fundación en el 825 d. C.

Dividido en dos secciones, la primera denominada A*rqueología Andalusí* y situada en el pabellón norte del vetusto "alcázar seguir", que en su día configuró el refectorio y la enfermería de las hermanas clarisas; y la segunda parte, *Tiempos de Silencio*, que alberga obras de arte sacro cedidas por las religiosa, y que están instaladas en las antiguas celdas del monasterio reformadas para su tratamiento museable, este museo presenta dos culturas antagónicas pero que con la distancia que dan los siglos han sabido armonizarse en el espacio-tiempo.

Los precedentes del Museo de Santa Clara comienzan con el derribo del pabellón sur del monasterio en 1960, época desgraciada para el patrimonio murciano, con la intención de construir un garaje para los autobuses urbanos. En dicha demolición aparecieron cuantiosos fragmentos de yeserías datados en el siglo XIII, que fueron decoraciones pertenecientes al *Alcacer Ceguir*, una residencia menor dedicada a casa de recreo y situada en el arrabal[1] de la Arrixaca. "Las diferentes intervenciones arqueológicas permiten conocer que el palacio del siglo XIII consta de planta rectangular, de orientación norte-sur, con un gran patio central"[2]; el pabellón norte del palacio, cuyos alzados se han conservado y constituyen el recipiente de la actual colección de arqueología andalusí del Museo Arqueológico de Murcia, está configurado por un pórtico de entrada formado por tres arcos, el central mayor que los laterales, con dos pequeñas alcobas en sus laterales. Un gran arco poli lobulado da acceso a la siguiente estancia, el salón principal, que estaba flanqueado por otras dos alcobas.

Pero sin duda, una de las partes más interesantes del palacio es el patio, con alberca central rodeada por cuatro arriates o jardines, con paseadores o andenes perimetrales. Frente a los pabellones del palacio, y con la intención de transformar el patio musulmán en un claustro cristiano, se levantan dos galerías formadas por sendas arcadas superiores de estilo Gótico Mudéjar la del sur y Gótico Isabelino[3] la del norte, la que corresponde al museo.

1 *Barrio fuera del recinto de la población a la que pertenece, el arrabal de la Arrixaca se situaba extramuros de la medina de Murcia.*

2 *POZO MARTÍNEZ, Indalecio: "Arquitectura y arqueología islámica en el monasterio de Santa Clara la Real (Murcia)", en Catálogo de la Exposición Paraísos Perdidos. Patios y Claustros, Caja de Ahorros de Murcia, Murcia, 1999.*

3 *También llamado Gótico Reyes Católicos*

Alfonso López Ruiz
SANTA CLARA LA REAL DE MURCIA. UN EJEMPLO DE MUSEALIZACIÓN DE DOS TIPOS DE PATRIMONIO BIEN DIFERENCIADOS: EL ARQUEOLÓGICO Y EL RELIGIOSO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 36-45

Patio con alberca central (S. XIII) y claustro del Convento.

Del mismo modo, resulta sorprendente el hallazgo de restos arqueológicos de un palacio musulmán del siglo XII, también un palacio menor, aunque de dimensiones muy superiores a las del palacio que está construido encima, el del siglo XIII.
El palacio del siglo XII, de época almorávide, estaba constituido por un patio de crucero basado en los modelos iraníes primitivos, y unas estancias documentadas bajo el pabellón sur del palacio de época almohade, el del siglo XIII, que se localizaron durante la construcción de las actuales dependencias de las Hermanas Clarisas.

De palacio islámico a convento y de convento a museo

El primer complejo palatino de Santa Clara corresponde a época almorávide, primera mitad del siglo XII, y parece haber resistido dos fases más en su configuración: una mardinisí, en la que se realizaron importantísimas y sorprendentes decoraciones, con piezas como “El Flautista o La Flautista”, que rompe con la tradición decorativa promulgada en la época introduciendo figuras humanas; y otra fase posterior, denominada almohade-hudí, que pretendió una mayor sobriedad en la decoración, encalando las pinturas con figuras humanas, entre otras.

Algunos arqueólogos[4] han considerado que el derribo del conjunto palaciego del siglo XII y la posterior construcción de un complejo palatino más modesto en el XIII, "más que a una consecuencia del poder del emirato murciano bajo el gobierno de Ibn Hūd al- Mutawakkil, entretenido en mantener y acrecentar el poder político en el resto del territorio andalusí, responde en realidad a una adecuación del espacio como sede permanente de la corte hudí, circunstancia que encajaría mejor ya bajo la sede del protectorado castellano, esto es, a partir del año 1243". Tal y como argumentan, con la muerte de Ibn Hūd y la presión cristiana en el norte del reino, algunos notables entregaron a los cristianos fortalezas y parte de sus rentas, a excepción de sus propiedades, con la intención de vivir bajo el protectorado cristiano.

Con la muerte del rey cristiano Fernando III y el aumento de la presión fiscal sobre la población mudéjar por parte de su hijo, Alfonso X "El Sabio", se produjo una sublevación que fue sofocada con ayuda de su suegro Jaime I "el Conquistador". Es en esta época cuando el palacio islámico pasa a convertirse en casas reales cristianas, residiendo en distintas ocasiones Alfonso X y su mujer doña Violante de Hungría o Jaime I, e instalándose la orden de los franciscanos en las estancias que en su día pertenecieron a la servidumbre de la realeza musulmana.

Finalmente, tras instalarse la orden franciscana masculina en unos terrenos a la orilla del río Segura, que cruza la ciudad de Murcia, el rey Pedro I "El Cruel" hizo entrega a la abadesa doña Berenguela de Espín y a sus monjas, en 1365, del palacio que nos ocupa para que se instalaran allí. Como comentábamos anteriormente, las monjas clarisas adecuan las instalaciones para la vida monacal.

En 1960 con el derribo del ala sur del convento aparecieron los primeros restos islámicos y "a partir de 1977 la Dirección General de Bellas Artes promueve los primeros trabajos encaminados a detener el estado ruinoso que sufría el inmueble"[5]

Es en 1996, tras un periodo de excavaciones arqueológicas y trabajos de recuperación del monasterio entre 1984 y 1995, cuando la Comunidad Autónoma, el Ayuntamiento de Murcia, la Caja de Ahorros de Murcia y las Reverendas Madres Clarisas firman un convenio por el cuál, tras la recuperación integral del inmueble, parte del mismo se utilizaría para fines culturales. Después de los trabajos finales

4 *POZO MARTÍNEZ, Indalecio; ROBLES FERNÁNDEZ, Alfonso y NAVARRO SANTA-CRUZ, Elvira: "Arquitectura y artes decorativas en época tardoalmohade: el palacio islámico de Santa Clara, Murcia (Qaşr aş-Şagīr)", en Catálogo de la Exposición Las artes y las ciencias en el occidente musulmán, Museo de la Ciencia y el Agua, Murcia, 2007, pag 282*

5 *AA. VV. : Museo Santa Clara de Murcia. Guía didáctica para el profesorado. Murcia, 2006, página 16.*

entre 1996 y 2005, con la adecuación de parte del edificio para albergar las colecciones de arte islámico y arte sacro, abre sus puertas el Museo de Santa Clara de Murcia en mayo de 2005.

El museo

Tras una pequeña recepción, que se utiliza al mismo tiempo como tienda y sala para talleres, el antiguo huerto del convento sirve hoy en día para recibir al público que visita el Museo de Santa Clara. Debido a la fantástica climatología que disfruta la Región de Murcia durante gran parte del año, se realizan diversas actividades al aire libre y los visitantes prefieren esperar el momento de la visita disfrutando del sol y la vegetación.
La bienvenida al museo la dan una copia del siglo XIX de un Hadiz y un fragmento de un poema del filósofo murciano Ibn Arabí, que unifica a la perfección la convivencia de distintas culturas en el edificio:

> Mi corazón acepta todas las creencias.
> Prado es para las gacelas y
> convento para el monje, templo
> para ídolos, Kábila para peregrinos,
> tablas de Torá y libro del Corán.
> Profeso la religión del amor
> doquiera cabalguen sus monturas, pues
> el amor es mi sola religión y mi fe.
> Ibn Arabí (Murcia 1164, Damasco 1240)

Tras el primer acceso nos encontramos en la arcada que conforma el claustro del convento, y desde la que se puede ver tanto la estructura y restos de decoración del palacio del siglo XIII como su patio, con la alberca original y cuatro arriates[6]. Para la configuración de los jardines del patio se realizaron estudios de arqueobotánica, plantando el mismo tipo de vegetación que existía en el arrabal de la Arrixaca en el decimotercer siglo de nuestra era, lo que pone de manifiesto la intención de integrar

6 El agua de la alberca era utilizada presumiblemente para riego, pero sabemos que el fin último del patio musulmán era representar el Paraíso que narra el Corán, paraíso donde encontramos agua que fluye como la vida y fruta fresca al alcance de la mano.

Alfonso López Ruiz
SANTA CLARA LA REAL DE MURCIA. UN EJEMPLO DE MUSEALIZACIÓN DE DOS TIPOS DE PATRIMONIO BIEN DIFERENCIADOS: EL ARQUEOLÓGICO Y EL RELIGIOSO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 36-45

un museo de sitio con su realidad histórica. Igualmente, en el claustro se puede observar una maqueta del palacio de época almohade, con la intención de hacer notar los cambios realizados en el edificio.

En el pórtico del palacio encontramos la Sala Tudmir, sala dedicada a la presencia islámica en Murcia, con elementos cotidianos como jarras, piletas de abluciones, candiles, lápidas funerarias y lápidas conmemorativas, etc., dispuestas a través de un recorrido por la historia medieval islámica del Reino murciano.

En la Sala Sharq al- Andalus, el salón principal y estancias del pabellón norte del palacio, descubrimos la máxima expresión de término *museo de sitio*, ya que en distintas cotas hallamos los restos de ambos palacios musulmanes: en la más baja, situada en el ala derecha del salón, observamos los restos del patio de crucero del palacio del siglo XII, con los canales de irrigación y los andenes recuperados. La pared del fondo, sobre estos restos, sirve para la proyección de un audiovisual que narra la historia de los musulmanes en Murcia y la evolución constructiva de ambos palacios.

Elevando la vista al propio salón, podemos admirar la configuración del mismo y los restos de decoración que se han conservado tanto en sus arcos como en sus paredes; en vitrinas dispersadas por la sala, y para diferenciarlos de estos, restos de fragmentos decorativos de las estancias documentadas del palacio de época mardanisí (XII).

En la pared del fondo del salón encontramos tres vitrinas distinguidas: en la primera, frente al arco de entrada, una de las piezas más importantes del museo, un fragmento de decoración del palacio del siglo XII que representa a un músico con toga marrón sobre fondo azul[7]. En la siguiente vitrina el “tesorillo de Murcia”, con joyas, y monedas acuñadas desde la llegada de los musulmanes hasta época cristiana. Otra vitrina a su izquierda recoge utensilios de gran valor tanto por sus funciones como por sus decoraciones: navajas de afeitar, peines, amuletos, etc., de las distintas épocas islámicas.

A la izquierda del salón, situada en la *alcoba de los reyes*, una vitrina que exhibe fragmentos decorativos de la cúpula de mocárabes donde se encontraba *la flautista*, y piezas del Castillejo de Monteagudo, otra almunia real del siglo XII.

La manera de acceder a la segunda parte de la exposición, *Tiempos de Silencio*, donde encontramos las piezas de arte sacro que las Hermanas han cedido al museo, es a través de una pasarela en la galería que conforma el claustro, que permite unas vistas diferentes del patio, los arcos y decoraciones del edificio islámico y la arcada superior de dicha galería.

7 *Conocida popularmente como la flautista.*

La sección conventual, situada en la parte alta del ala este del palacio, sobre las actuales dependencias del monasterio y junto a la iglesia barroca, nos muestra las devociones franciscanas y elementos de la vida cotidiana en el convento, componentes que son a su vez reflejo de la historia no solo de la orden, sino también del arte y la sociedad murciana.

Tiempos de Silencio

El *coro viejo*, parte conservada de la antigua iglesia de época gótica, posee una de las decoraciones más impactantes a ojos del visitante, con unos dragones en los nervios que representan *el mal* y sobre ellos una bóveda estrellada que representa *el bien*; rodeando todo el conjunto observamos unas coronas de laurel que simbolizan la victoria del *bien* sobre el *mal* . La sala se completa con pinturas conservadas del retablo del siglo XVI atribuido a Jerónimo Ballesteros y que cuenta la vida de Santa Clara, un retablo de Guadalupe y distintas esculturas también de época gótica.
La representación de las industrias de la platería y de la seda murciana a través de elementos de la Liturgia como custodias, cálices, incensarios o casullas, constituyen el primer tramo del primer pasillo.

Tras una consecución de óleos sobre lienzo de los siglos XVII y XVIII, el tercer tramo del primer corredor nos muestra la vida cotidiana en el convento, con diferentes representaciones de Jesús niño, algunas tan importantes como *El Mayoral* del escultor barroco Francisco Salzillo, que servían para que las clarisas tuvieran siempre presente la vida de sacrificio elegida. Frente a esas esculturas, una representación de las exequias funerarias en el convento.
El siguiente pasillo, y tramo final en la visita al museo, exhibe diferentes esculturas religiosas, tanto niños Jesús como elementos procesionales, que son reflejo de las devociones y tradiciones de la sociedad murciana a través de los siglos, ya que muchas de las piezas que alberga proceden de la desaparición de otros conventos. *Tiempos de Silencio* recompone en el reflejo del microcosmos que representa la vida conventual, el macrocosmos de la vida en la ciudad, fuera de las tapias del monasterio.

Conclusiones

En el Museo de Santa Clara continente y contenido se dan la mano, superando las distintas fases que tanto la arquitectura como las obras expuestas han experimentado; la conversión de palacio islámico a convento y posterior reconversión de ambos en museo, junto al devenir de las piezas arqueológicas y esculturas religiosas, propician un metalenguaje histórico armonizado en la recreación del discurso expositivo.
Una de las soluciones propuestas que responde al complejo entramado que presenta el museo, motivada por la demanda de las mojas de que no se permitiera la visita libre al edificio, fueron las visitas guiadas o acompañadas a distintas horas durante el horario de apertura del museo, que propician en el visitante un claro entendimiento de lo que allí se encuentra, una extraordinaria ayuda para razonar tres tiempos verbales, fiel reflejo de lo que fue, ha sido y es.
Por tanto, podemos considerar que el Museo de Santa Clara se convierte en museo de sitio por tres razones: encontrase instalado en un palacio islámico del siglo XIII, un convento de clausura y el yacimiento arqueológico que suponen los restos del patio del palacio islámico del siglo XII. La adaptación que ha sufrido el edificio a lo largo de los siglos se transfiere a la colección que alberga, situándose como ejemplo claro de musealización de dos tipos de patrimonio bien diferenciado: el arqueológico y el religioso.

Bibliografía

AA. VV. : *Museo Santa Clara de Murcia. Guía didáctica para el profesorado*. Murcia, 2006.

AA. VV. *: Museos de la Región de Murcia nº 1*, Anuarios Culturales, Murcia, 2009.

ARIAS VILAS, Felipe: "Sitios musealizados y museos de sitio: notas sobre dos modos de utilización del patrimonio arqueológico.", en *Museo* nº4, 1999, pp. 39-57.

BELDA NAVARRO, Cristóbal: "Espacios para el silencio", en *Catálogo de la Exposición Paraísos Perdidos. Patios y Claustros*, Caja de Ahorros de Murcia, Murcia, 1999, pp. 105-164.

BELDA NAVARRO, Cristóbal y JIMÉNEZ MICOL, Antonio José: "Museo de Santa Clara la Real de Murcia. Sección Cristiana", en *Revista de Museología nº 33-34*, Asociación Española de Museólogos, 2005, pp. 44-53.

CABALLERO GARCÍA, Luis: "La comunicación en los espacios patrimoniales. Una crítica a las propuestas para la gestión del Patrimonio desde la arqueología", en *Museo* nº 4, 1999, pp. 13-38.

MARÍN PÉREZ, Trinidad; PEÑALVER RODRÍGUEZ, Francisco; MARTÍNEZ BALESTER, Isabel y NOGUERA CELDRÁN, Eva: "Las visitas guiadas al museo de Santa Clara: un concepto regenerador", en Revista *Tudmir* nº 1, Murcia, 2009, pp. 203-204.

NAVARRO PALAZÓN, Julio y JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro: *Catálogo de la Exposición Casas y Palacios de Al- Andalus (siglos XII y XIII)*, Murcia, 1995.

NOGUERA CELDRÁN, José Miguel: "La gestión museística en la Región de Murcia: logros y perspectivas", en *Revista de Museología nº 33-34*, Asociación Española de Museólogos, 2005, pp. 14-32.

POZO MARTÍNEZ, Indalecio: "Arquitectura y arqueología islámica en el monasterio de Santa Clara la Real (Murcia)", en *Catálogo de la Exposición Paraísos Perdidos. Patios y Claustros*, Caja de Ahorros de Murcia, Murcia, 1999, pp. 53-104.

POZO MARTÍNEZ, Indalecio; ROBLES FERNÁNDEZ, Alfonso y NAVARRO SANTA-CRUZ, Elvira: "Arquitectura y artes decorativas del siglo XII: el alcázar de Santa Clara, Murcia (Dār aş-Şuġrā)", en *Catálogo de la Exposición Las artes y las ciencias en el occidente musulmán*, Museo de la Ciencia y el Agua, Murcia, 2007, pp. 203-234.

POZO MARTÍNEZ, Indalecio; ROBLES FERNÁNDEZ, Alfonso y NAVARRO SANTA-CRUZ, Elvira: "Arquitectura y artes decorativas en época tardoalmohade: el palacio islámico de Santa Clara, Murcia (Qaşr aş-Şagīr)", en *Catálogo de la Exposición Las artes y las ciencias en el occidente musulmán*, Museo de la Ciencia y el Agua, Murcia, 2007, pp. 279-303.

PUENTE APARICO, Pablo: "Apenas una página en un capítulo", en *Catálogo de la Exposición Paraísos Perdidos. Patios y Claustros*, Caja de Ahorros de Murcia, Murcia, 1999, pp. 21-52.

PUENTE APARICIO, Pablo: "El Monasterio de Santa Clara la Real de Murcia", en *Revista de Museología nº 33-34*, Asociación Española de Museólogos, 2005, pp. 34-43.

ROBLES FERNÁNDEZ, Alfonso; POZO MARTÍNEZ, Indalecio y NAVARRO SANTA-CRUZ, Elvira: "Un museo de arte y arqueología andalusí instalado en el Real Monasterio de Santa Clara de Murcia", en *Revista de Museología nº 33-34*, Asociación Española de Museólogos, 2005, pp. 55-62.

Concepción de la Peña Velasco
EL NUEVO MUSEO DE LA CATEDRAL DE MURCIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 46-59

Concepción de la Peña Velasco

Cursó los estudios de Historia del Arte en la Universidad de Murcia, donde defendió su tesis doctoral. Es Profesora Titular desde 1994. Ha elaborado el guión científico del nuevo Museo de la Catedral de Murcia (inaugurado en Octubre de 2007). Ha formado parte del equipo científico que ha trabajado en el plan director de la catedral de Murcia (publicado en 1994) y ha participado en la organización de diversas exposiciones.

EL NUEVO MUSEO DE LA CATEDRAL DE MURCIA

Concepción de la Peña Velasco

Resumen

En Octubre de 2007 se abrió al público el nuevo Museo de la Catedral de Murcia ampliando el espacio expositivo que tuvo su origen en el claustro del siglo XIV. El proyecto museográfico plantea una serie de unidades didácticas que se estructuran en torno a la historia de la Diócesis de Cartagena y de la catedral de Murcia, así como a sus principales mecenas. Tanto el edificio como los bienes muebles que alberga ofrecen las claves interpretativas para la comprensión de las funciones y rituales que se llevaban y llevan a cabo en los diferentes ámbitos sagrados. Por ello, la recreación de escenografías sacras cobra especial interés.

Palabras Clave: Museos Catedralicios, Museo de la Catedral de Murcia, Proyecto Museográfico

Abstract

The new Museum of the Cathedral of Murcia opened to the public in October 2007 increasing the exhibition area that existed around the XIVth century cloister. The project proposes a series of didactic topics related to the history of the diocese of Cartagena and the cathedral in Murcia as well as their main benefactors. Both the building and the fittings provide clues to the understanding of the functions and rituals that were carried out in the different sacred realms. Thus, the special interest in the recreation of the sacred sceneries.

Keywords: Cathedral Museums, Museum of the Cathedral of Murcia, Museographic Project

1. La creación del museo

El origen de este museo de titularidad eclesiástica se remonta a los años cincuenta del siglo XX, cuando se dispuso en el lado meridional del claustro gótico[1]. Poco después sufrió cambios puntuales en la disposición de las obras. Las piezas más relevantes se ubicaron en los espacios de mayor significación. Así, las joyas de la patrona de Murcia, la *Virgen de la Fuensanta*, se situaron junto a los ornamentos y la orfebrería en la Sala Capitular y la Custodia del Corpus junto al acceso, para su salida anual. El espacio expositivo se reveló pronto insuficiente y, en 1992, el Plan Director de la Catedral propone una ampliación[2]. Las exposiciones celebradas desde hace más de una década en las catedrales españolas han venido a demostrar que son posibles otros discursos más allá de la exposición contemplativa, que era la tónica habitual en los museos de la Iglesia. La exposición *Huellas*, celebrada en la catedral en el 2002, mostró gran parte de la colección conservada en el antiguo museo y constituyó el impulso definitivo para la creación del nuevo[3]. Después de la clausura, se planteó la necesidad de llevar a cabo un acondicionamiento del espacio que ocupaba para que las obras pudieran destacar más, como se había manifestado en *Huellas*. El ámbito expositivo se amplió por parte de lo que entonces eran viviendas del cabildo. Surgió así el nuevo museo, inaugurado en el año 2007[4].

2. La colección y la institución

El núcleo de la colección del museo se encuentra en las obras que fue reuniendo el cabildo a lo largo de la historia de la catedral, siendo el legado barroco el más numeroso. Dichas obras formaron parte de su patrimonio a través de encargos, donaciones, legados o compras para el culto y la devoción. También se incorporaron piezas de la Compañía de Jesús en el siglo XVIII y, en el XIX, de los monasterios

1 *Se inauguró en abril de 1957. Fueron determinantes el apoyo del obispo Santos y del canónigo Roldán (ROLDÁN PRIETO, A., Guía Histórico-Artística de la catedral y su Museo. Murcia, Murcia, 1973). Quiero agradecer a Soledad Pérez Mateo sus valiosas sugerencias.*

2 *VERA BOTÍ, A. et al., La catedral de Murcia y su plan director, Murcia, 1994, p.326.*

3 *Huellas, catálogo de la exposición, Murcia, 2002.*

4 *El nuevo Museo de la Catedral ha sido el resultado de una labor de equipo en la que colaboraron diferentes especialistas. El proyecto arquitectónico se llevó a cabo bajo la supervisión de Antonio Abellán. José Antonio Sánchez Pravia estuvo al frente de los trabajos arqueológicos. El Centro de Restauración de Verónicas de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, dirigido por Francisco López Soldevila, llevó a cabo la restauración de las obras. La empresa Tropa con José Luis Montero se encargó del montaje y de los recursos didácticos y audiovisuales. A mí me correspondió plantear el proyecto museográfico. Ha sido enormemente valiosa e imprescindible la colaboración del cabildo, en especial del deán José Antonio Trigueros.*

desamortizados y de la Inquisición. Pero sufrió los efectos de los desastres naturales, el vandalismo y el abandono por desuso. Ciertas piezas pertenecieron a capillas particulares del templo y pasaron después a la fábrica catedralicia. Es una colección de signo variado, que se compone de pintura, escultura, mobiliario, orfebrería, indumentaria y textiles, libros y documentos, así como dibujos[5]. No siempre está clara la separación entre la "colección histórica" y lo que actualmente se encuentra en uso. En ocasiones resulta complejo compatibilizar el respeto a estos principios con el desarrollo de planteamientos expositivos más innovadores.

La historia de la Diócesis de Cartagena y de su cabildo es compleja. Sus orígenes son imprecisos. La tradición recibida, no crítica, supone que Santiago llegó a España por Cartagena, creando la primera sede episcopal de la península. La referencia más antigua es de comienzos del siglo IV en el Concilio de Elvira, primero celebrado en Hispania. La residencia de sus obispos se documenta en época visigoda y, durante el dominio islámico, los mozárabes mantuvieron viva la fe cristiana. Tras la llegada de los cristianos, se restauró la antigua diócesis en 1250 y, hasta la toma de Granada, el territorio tuvo un alto valor estratégico para los monarcas cristianos. Dada la inseguridad de la ciudad portuaria de Cartagena, sede de la institución, el obispo vivía en Murcia, donde se trasladó la capital diocesana en 1291, fecha en que Sancho IV refrendó la bula papal expedida por Nicolás IV en 1289. La parroquia de Santa María –antes mezquita aljama- pasó a ser catedral, cuyas obras de nueva planta se iniciaron en 1394, consagrándose en 1467[6]. En los territorios que abarcó la primitiva diócesis, se atestigua la presencia de las Diócesis de Lorca y Begastri. La extensión territorial de la diócesis configurada en el XIII ha variado, escindiéndose las Diócesis de Orihuela y Albacete en los siglos XVI y XX.

3. El espacio expositivo: el claustro

Al igual que sucede en otras catedrales y conjuntos conventuales, el claustro fue un espacio propicio para el recogimiento y la meditación. Lo inició el obispo Peñaranda

5 LUQUE CEBALLOS, I. M., "Museos Catedralicios ¿Tesoros o Museos?", Revista de Museología. 3, 1994, pp. 26-30; CABRERA ABASCAL, J.M., "Patrimonio de la Iglesia", RdM. Revista de Museología, 9, 1996, pp. 31-35; BLANCO BASCUAS, T., "Monasterios y conventos en España como espacios museísticos". Correspondencia e integración de las Artes. 14º Congreso Nacional de Historia del Arte (Málaga, 2002). Málaga, 2006, pp. 39-48; REQUEJO ALONSO, A. B., "Exponer sacralidad. Historia de una investigación", RdM. Revista de Museología, 38, 2007, pp. 37-42.

6 TORRES FONTES, J. y MOLINA MOLINA, A. L., "La Diócesis de Cartagena y su catedral". En: Huellas, catálogo de la exposición, Murcia, 2002, pp. 32-57.

en el segundo tercio del siglo XIV. Las armas de la ciudad de Murcia con cinco coronas en una de las claves de las bóvedas indican que es anterior a 1361, año en que Pedro I concedió la sexta. El claustro sufrió alteraciones, pero conservó la habitual forma cuadrada con arcadas que fueron cegadas. En los lados se situaron altares, capillas y la sala capitular. En el XVIII se construyeron el vestuario y la contaduría, ocupando parte del mismo. Se conserva la crujía sur y las recientes obras de rehabilitación y acondicionamiento dejaron al descubierto parte de los arcos ojivales en los tres lados restantes, lo que conllevó un replanteamiento del discurso expositivo, que implicó una reducción del número de piezas a situar en el museo[7].

4. La nueva imagen del museo

El proyecto museográfico contempla un relato coherente que incide en los hechos relevantes de la catedral y, por ende, de la Diócesis de Cartagena y su cabildo, en su relación con la ciudad de Murcia. El proyecto alude tanto al patrimonio material (arqueología, arquitectura, escultura, pintura y artes suntuarias) como al inmaterial (ritos y ceremonias) y permite integrarlos en un discurso global, que se articula a través de una serie de unidades temáticas que se refieren a la historia de la catedral, las funciones y advocaciones de los diferentes espacios sagrados, los encargos de piezas y los mecenas. Se propone un discurso transversal que contempla cuestiones como la diversidad territorial, los dominios del poder religioso y los ámbitos más representativos de la catedral. Se plantean dos itinerarios espaciales. El primero es un recorrido por la arqueología y las sucesivas intervenciones arquitectónicas en la fábrica gótica y renacentista, así como por la evocación de ambientes de culto y ritos. El segundo plantea un recorrido temático, atendiendo a una sucesión temporal, a través de diversidad de piezas.

Al museo se accede por el crucero del evangelio desde la antaño llamada Plaza de la Cruz[8]. Constituye un entorno excepcional donde se ubican la portada renacentista y la torre monumental, iniciada en el XVI y concluida en el XVIII. El arquitecto ha proyectado una pasarela que permite ver la riqueza de los restos arqueológicos, entre los que sobresalen los pilares de la mezquita y viviendas islámicas (lám. 1). Es

7 Los fragmentos de arcos de herradura encontrados durante las obras en el vestuario manifiestan una complejidad y singularidad que habría que estudiar en el futuro cuando se amplíe el museo por la actual zona comercial de los soportales.

8 La entrada al museo no entorpece la visita a la catedral, ni la celebración del culto. Su facilidad de acceso se ve incrementada por la presencia de un aparcamiento público en las proximidades, con posibilidad de llegada de autobuses.

la parte más antigua de la fábrica catedralicia, anterior al templo. Sus muros revelan su complejidad. La escultura monumental, los escudos heráldicos y las pinturas murales que aparecieron en el transcurso de las obras de acondicionamiento se han integrado en el discurso expositivo para contextualizar con mayor claridad las ideas desarrolladas. Las marcas de cantero se han señalizado al principio del recorrido, para incitar a buscarlas, con un breve comentario sobre lo que significan como elementos de identificación de talleres[9].

Lámina 1. Museo de la Catedral de Murcia. Acceso al claustro con restos arqueológicos de la mezquita

9 *Estas marcas se suman a otras imágenes existentes como trazados de bóvedas y arcos, dibujos e inscripciones diversas. De gran interés es el reciente estudio que ha recopilado cerca de cien marcas diferentes y contabilizado más de un millar, sin incluir las del claustro (POZO MARTÍNEZ, I.; ROBLES FERNÁNDEZ, A. y NAVARRO SANTA CRUZ, E., Marcas, dibujos y letreros de la catedral de Murcia. Murcia, 2009)*

El guión científico traza los siguientes discursos temáticos. En la planta baja: 1.1. La Voz del Templo. 1.2. De Mezquita a Catedral. *Que no hubiera desamor ni contienda* (Alfonso X El Sabio, 1266). 1.3. Las capillas. El culto y el eterno descanso. 1.3.1. La Capilla de Nuestra Señora del Claustro. 1.3.2. La Capilla del *Sarcófago*. 1.3.3. La Capilla de San Juan de la Claustra. 1.4. La Sala Capitular. 1.5. Jueves Santo. 1.6. Apoteosis Eucarística. 1.7. La escultura monumental. *Labrada con muy buena escultura de primor, por dentro y fuera*.

En la planta alta: 2.1. La devoción y el decoro del Templo. Los inicios de la Edad Moderna. 2.2. La Contrarreforma y su repercusión en el Arte Cristiano. 2.3. Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis. 2.4. Los Fajardo. Del esplendor del linaje a los méritos de la piedad. 2.5. El Obispo Belluga y la lealtad a Felipe V. 2.6. Nuevos Testigos Cristianos. 2.7. Devociones Marianas. 2.8. La grandeza de la Mitra. 2.9. Murcia. La Ciudad de las Doce Puertas. 2.10. Alfa y Omega. 2.11 El triunfo de la Fe.

Las campanas constituyen, junto a los órganos, *La Voz del Templo*. Su mensaje llega al fiel antes de acceder al templo, por ello se empieza con la Campana de los Conjuros, la más antigua conservada en Murcia y un elemento potente para iniciar. Remite a su función protectora frente a las tormentas, al ahuyentarlas con sus taumatúrgicos sonidos[10]. Recuerda las sucesivas torres que tuvo la catedral y el antiguo alminar de la mezquita aljama. Las campanas se comparaban a los predicadores llamando a la asamblea cristiana y sus toques forman parte de la historia de la catedral. Marcaban la vida diaria de las gentes y los acontecimientos habituales y extraordinarios.

El sincretismo cultural se hace patente en *De mezquita a catedral* con la elocuencia de sus estratos históricos desde los restos islámicos a los muros y bóvedas que constituyen la parte más antigua de la fábrica catedralicia. Por orden del emir omeya `Abd al-Rahmân II en el año 825, Murcia pasó a ser capital de la Región de Tudmir. En ella se construyó la mezquita mayor que, con el tiempo, sufriría sucesivas intervenciones. En 1243, fecha del Tratado de Alcaraz, el reino musulmán de Murcia se puso bajo el protectorado de Castilla, aceptando la propuesta del infante Don Alfonso en nombre de su padre Fernando III. El proceso repoblador, con el asentamiento de cristianos y la organización del territorio, fue complejo. Tras la sublevación de los mudéjares, se reconquistó Murcia en 1266 con la ayuda de Jaime I de Aragón. Las mezquitas se transformaron en parroquias y, en la mayor, se situó la de Santa María. Alfonso X ordenó que los musulmanes morasen en el arrabal de la Arrixaca, señalando "que no hubiese entre ellos y los christianos

10 *El visitante puede recrear diferentes toques pulsando en un interactivo.*

desamor é contienda nenguna", de ahí el subtítulo de este grupo temático. La civilización romana en la que surgió el arte cristiano se rememora con la presencia del sarcófago, fechado en el tránsito de los siglos III al IV, conocido como de *las Musas* y reutilizado en el siglo XVI. Con estos dos grupos se procura invitar al visitante a entrar al museo, pues el control de acceso se sitúa en este punto.

Lámina 2. Museo de la Catedral de Murcia. Capilla de Nuestra Señora del Claustro

Las capillas para el culto y el eterno descanso se constituyen en pequeñas iglesias dentro de la catedral. Sus funciones básicas eran las celebraciones religiosas y ser lugar de enterramiento. El derecho de patronato permitía colocar los escudos heráldicos de los dueños, que estaban obligados a mantenerlas y dotarlas de lo necesario, y también de los benefactores. Muchas tenían fundada capellanía sobre cierto tipo de bienes raíces. Sobre todo ello habla tanto el espacio, como las piezas expuestas. La de *Nuestra Señora del Claustro* conserva el nombre primitivo y, entre otras, las armas de los *Manuel* fuera de ella (lám. 2). Don Juan Manuel, nieto de Fernando III y sobrino de Alfonso X, fue adelantado del reino y sus armas

confrontan con el escudo cuartelado de Castilla y León, pues el Reino de Murcia pertenecía a esta corona. El de la Ciudad se emplaza en la clave de la bóveda y los tres revelan la identidad de Murcia en esos momentos, precisamente los tres se ven antes de comenzar el recorrido por el interior del museo. La capilla acogió como ahora los retablos del siglo XIV de la *Virgen de la Leche* y de *Santa Lucía*, dada la presencia de una capellanía con esta advocación. Su autor, Bernabé de Módena, tenía el taller en Génova, lo que demostraría los fuertes contactos comerciales con esta ciudad. El cáliz gótico apunta a la función litúrgica de la capilla. Con otro *sarcófago* romano también reutilizado en el XVI por Gil Rodríguez de Junterón se reitera el tema funerario y alude a una de las figuras esenciales del cabildo, vinculado a Julio II, que mandó erigir la singular *Capilla del Nacimiento*. Era arcediano de Lorca, localidad que inició su colegiata en esa centuria. El retablo gótico de *San Miguel* rememora las advocaciones de las primeras capillas de la catedral. *San Juan de la Claustra* fue parroquia hasta la consagración de la catedral, que pasó a la del *Corpus*. Conserva el retablo original de la etapa de remodelación de la *sala capitular*, así como la portada con su capialzado, que es un elemento a explicar. Una cruz de altar del XVI evidencia la celebración litúrgica en la sala capitular, representativa del poder del cabildo, con el jarrón de azucenas que lo identifica. Es lugar de reunión y de toma de decisiones, como indica la sillería que, con el facistol y los libros corales, remite al coro, que es el otro ámbito de congregación de los prebendados. La mitra habla del obispo que está a la cabeza de la diócesis, la cruz procesional es signo que identifica y el terno –todavía pendiente de incorporar una de las piezas- y los portapaces hablan del ritual.

Jueves Santo rememora un tiempo litúrgico en el que distintas cofradías realizan procesiones en memoria de la Pasión de Cristo y un día que se celebran oficios y ritos particulares. Se coloca el monumento que contiene el arca eucarística, pieza emblemática del tesoro catedralicio junto con el cáliz y el copón ejecutados en Valencia, y son exponente del esplendor suntuario del siglo XVIII y de la preocupación por la magnificencia del culto. El paño blanco de púlpito bajo el arca permite elevarla, recreando su posición y evocando con el color el pan eucarístico.

Apoteosis Eucarística recuerda celebraciones y conmemoraciones con elementos efímeros y, particularmente, el Corpus, que es una de las festividades más significativas del calendario religioso. Misa, música, iluminación, ornato de altares dentro y fuera del templo y otros detalles del ritual contribuían a engrandecer un día en el que se transformaba y transforma la ciudad, con gran afluencia de gentes. La custodia es una pieza excepcional en el conjunto de las custodias de asiento barrocas. Emplazada en un lugar escenográficamente destacado, permite recrear el carácter dinámico que adquiere en la vía sacra del templo y en la vía

urbana sacralizada. Permite la diversidad de visiones que se obtienen en la calle y desde las viviendas. Se enriquece con los faroles, peana, rejilla y jarrones que se disponen como van en la procesión y se contemplan en imágenes mostradas en una pantalla colocada en esta parte del museo. Se incluye ajuar textil de color blanco correspondiente a la Eucaristía y usado durante el ritual.

En la visita realizada por el obispo Bravo en 1659 se señala que el templo posee "muy buena escultura de primor, por dentro y fuera". El cénit de la *escultura monumental* se alcanzó en el siglo XVIII con la fachada occidental, donde se desarrolla un programa iconográfico de exaltación de la diócesis. En los arcos de acceso a las capillas góticas se conservan las imágenes milagrosas de la *Virgen de las Carrericas* y la *Virgen de los Peligros*, con historias de fervor. También es singular el *Ecce Homo* de la portada de la Sala Capitular. En diálogo con estas piezas y con el relieve de *San Pablo* colocado posteriormente, se han emplazado esculturas en piedra que fueron desvinculadas de la arquitectura. Conservan restos de la policromía original. Completan la visión de este espacio los escudos heráldicos y la decoración figurada y vegetal, la mayoría del siglo XIV.

El acceso a la segunda planta se realiza por lo que fue la parte abierta del claustro, con huellas parlantes de los cambios experimentados. Desde una posición privilegiada se contemplan los significativos restos de pintura mural aparecida durante las obras. *Con La devoción y el decoro del templo. Los inicios de la Edad Moderna* se alude a la etapa de prosperidad vivida al amparo de la paz que comportó el final de la Reconquista en 1492 –año de la expulsión de los judíos, comunidad que tuvo particular importancia en Murcia,- y con las riquezas que llegaban del Nuevo Mundo descubierto. Desde las ventanas se vislumbran los primeros cuerpos de la torre y la Portada de las Cadenas que son reflejo de los nuevos ideales artísticos del Renacimiento. La antes llamada Plaza de las Cadenas o de la Cruz evoca el derecho de asilo y, según la tradición, la cruz que alberga –hoy desplazada– señalaba el altar mayor del templo anterior. Las piezas expuestas hablan de la obras encargadas para el culto y el decoro, tras consagrarse la catedral en 1467. *Los Desposorios de la Virgen* de Fernando de Llanos revelan la vía directa por la que llegaron a España los modelos de Leonardo da Vinci y otras influencias. La *Contrarreforma* y la aplicación de los decretos del Concilio de Trento repercutieron en las artes. Se emplearon grandes sumas de dinero en la renovación de platería y textiles, que adquirieron un esplendor inusitado, y se impulsó la veneración de las reliquias. En 1594, el obispo Sancho Dávila obtuvo las de San Fulgencio y Santa Florentina para la catedral, como recuerdan las esculturas de los santos hermanos oriundos de Cartagena. La cruz de Caravaca remite a una devoción arraigada y a una localidad que perteneció a la Orden de Santiago, la

más importante de las asentadas en el antiguo Reino de Murcia. El portapaz de la Inmaculada recuerda que el obispo franciscano fray Antonio Trejo fue enviado por Felipe III a Roma para intentar la declaración del dogma y construyó la capilla del trascoro con esta advocación (lám. 3).

Lámina 3. Museo de la Catedral de Murcia. Segunda Planta

Con *Los cuatro Jinetes del Apocalipsis* se alude a guerras, hambrunas, plagas, riadas y otras calamidades que sembraron Murcia de muerte y destrucción. Hubo predicaciones que hablaron del castigo de Dios. Los cuadros y la casulla expuestos sugieren la labor acometida, desde la segunda mitad del siglo XVII, en la reconstrucción de los templos y los encargos de obras para el culto y adorno. En la catedral, se perdió el Lígnum Crucis, obteniéndose otra reliquia de la existente en la catedral de Toledo. En la pintura mural, recientemente aparecida, se identifica a Jeremías, que anunció la destrucción de Jerusalén. *Los Fajardo* fueron grandes mecenas de la catedral y los propietarios de la Capilla de *San Lucas*, que fue terminada en 1507 por Pedro Fajardo, primer Marqués de los Vélez. La

capilla estuvo muy bien dotada, mostrando la generosidad de sus patronos, como recuerdan las piezas seleccionadas, especialmente la venerada reliquia de la leche de la Virgen que llegó a Murcia en 1715. El *obispo Belluga*, firme defensor de la causa borbónica en la Guerra de Sucesión, fue capitán general del Reino de Murcia y Virrey de Valencia, enclaves de gran importancia estratégica. Educado en la doctrina de Trento, destacó por la atención pastoral y la reforma del clero. A sus devociones, hechos y memoria remiten las piezas expuestas.

Numerosas obras se realizaron gracias a las iniciativas y a la generosidad de benefactores. Estos nuevos *Atlas o testigos cristianos* establecieron programas iconográficos que sirvieron de inspiración a los artistas, facilitándoles libros y estampas. Es el caso de Marín y Lamas, que costeó la escultura de *San Jerónimo* de Salzillo para el templo de la orden de los jerónimos, desde donde se trasladó a la catedral. Se ubica en un lugar estratégico, en el cual convergen las miradas del visitante. Ciudades, villas y aldeas tuvieron imágenes *marianas* que fueron patronas y despertaron gran fervor, multiplicándose las narraciones sobre sus prodigios. Las órdenes religiosas rivalizaron por poseerlas. Se erigieron retablos y, en los siglos del Barroco, se construyeron camarines, que constituyen uno de los espacios más singulares de la piedad barroca en el mundo hispánico. Se evocan mediante piezas que se donaron para este destino y el medallón de la *Virgen de la Leche* de un oratorio privado.

El ejercicio espiritual del ministerio episcopal se subraya en *la grandeza de la mitra* con imágenes de devoción e indumentaria y ajuar litúrgico, que reflejan la preocupación de los obispos por la dignidad del culto. En muchos casos, las piezas llegaron a través del llamado expolio, una institución del derecho eclesiástico por la que los bienes de los prelados quedaron en las catedrales que hubieran gobernado. *Murcia* tuvo *doce puertas* en el siglo XVIII, que fueron cayendo a lo largo del tiempo. Situada en una encrucijada de caminos, es tierra abierta y receptiva como demuestran obras de distinta procedencia llegadas por las rutas de paso y por el floreciente comercio. *Alfa y Omega* se refiere al principio y fin de muchas cosas desde finales del siglo XVIII, con la creación de los cementerios y abandono de las capillas como lugares de enterramiento, influencias de corrientes neojansenistas que afectaron al culto, construcción de nuevas capillas, guerras, desamortizaciones y el devastador incendio originado en 1854 en el altar mayor, que destruyó las vidrieras y gran parte de los bienes muebles. El obispo Barrio se encargó de vestir de nuevo los muros del templo con un excepcional órgano y una sillería renacentista procedente un monasterio madrileño desamortizado. En esta parte del museo se propuso incorporar el manto de la *Virgen de la Fuensanta* confeccionado en París en 1912 por la Casa Worth.

Lámina 4.
Museo de la Catedral de Murcia. Portada de la Anunciación

La custodia de las Espigas, ejecutada a finales del siglo XVIII, es un objeto litúrgico importante que sintetiza *el triunfo de la fe*, con Cristo bajo una de las especies eucarísticas como símbolo de la Redención (láms. 4-5). Rememora que las obras de los museos eclesiásticos se realizaron para el servicio del culto y de la piedad. La estancia conserva parte de la portada gótica de la *Anunciación*. La apertura de uno de los muros de este recinto, separado del ámbito colindante por un arco ojival, permite contemplar la planta baja del antiguo claustro con las obras expuestas y evocar los hitos fundamentales de su historia a través del recorrido realizado[11].

11 La parte interior del claustro en la segunda planta se ha planteado como sala polivalente para interactivos, exposiciones temporales, conferencias, consulta de libros, maquetas, planos, etc.
Este trabajo es el resultado del proyecto de investigación Imagen y Apariencia (08723/PHCS/08) financiado por la Fundación Séneca de la Región de Murcia.

Lámina 5. Museo de la Catedral de Murcia. Mirada final al museo

Virginia Garde López

Licenciada en Geografía e Historia, especialidad de Historia del Arte (1988) y Máster en Museología (1995) por la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en Comunicación Pública por el Instituto Nacional para las Administraciones Públicas (2008). Entre 1990 y 1995 colabora con el Centro de las Letras Españolas (Ministerio de Cultura) en la organización de exposiciones bibliográficas. Desde entonces y hasta 1999 en el Palacio Real de Madrid (Patrimonio Nacional) trabaja en la catalogación del fondo textil de las colecciones reales. Desde 2001 es funcionaria del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, y presta sus servicio en la Subdirección General de Museos Estatales, donde ha desarrollado funciones relacionadas con la planificación de recursos humanos para los museos de gestión directa del Ministerio de Cultura, y con la coordinación, apoyo y asesoramiento en la elaboración de planes museológicos y ejecución de sus programas de Museos de titularidad estatal. Desde 2006 es Jefe del Área de Difusión y Desarrollo de dicha Subdirección, desarrollando funciones específicamente relacionadas con la comunicación y difusión de los museos.

EL LABORATORIO PERMANENTE DE PÚBLICO DE MUSEOS: UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, UNA HERRAMIENTA DE GESTIÓN

Virginia Garde López

Resumen:

En el seno de los museos del Ministerio de Cultura de España y de la Subdirección General de Museos Estatales se ha venido gestando desde el año 2007 el Laboratorio Permanente de Público de Museos, una iniciativa surgida desde estas mismas instituciones cuyo objetivo principal es convertir la investigación sobre el público en una herramienta de gestión integrada en la actividad habitual de los museos, que ayude a la planificación y programación teniendo en cuenta los intereses y necesidades de sus visitantes.

Palabras Clave: Museos, Público, Investigación, Formación, Comunicación

En España hay más de 1.500 museos reconocidos como tales por las distintas legislaciones estatales y autonómicas que los regulan. La Ley de Patrimonio Histórico Español del año 1985 es la que, en última instancia, enmarca a todos ellos al dar la pauta de las definiciones que posteriormente han ido apareciendo en el panorama español. En ella se definen como museos:

... las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural.

Esta definición parte de la que el ICOM propuso para estas instituciones en el año 1979, pero elimina un aspecto clave relacionado con el público que ICOM sí recoge: "al servicio de la sociedad y su desarrollo". Esta supresión ha significado asentar, administrativamente hablando, la propensión a dirigir estas instituciones desde una tendencia que ya se venía dando desde el inicio de la creación de los museos, muy especialmente de los museos públicos: el centrarse en las colecciones como elemento diferenciador de la institución, y en su investigación y custodia como función principal de la misma, olvidando otras investigaciones como la sociológica.

En la misma línea, el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal (Real Decreto 620/1987), establece para los museos de esta ámbito tres áreas básicas de funcionamiento: conservación e investigación, difusión y administración. Desde la propia y simple denominación de las mismas ya resulta evidente que la investigación queda vinculada en el museo a la conservación, y por ende, a las colecciones.

En España no es hasta el año 1993 cuando la legislación liga la investigación al público y la focaliza en la relación que debe establecerse entre el museo y sus visitantes: la publicación el Real Decreto de reorganización de los Museos Arqueológico Nacional, Nacional de Antropología, y de América, es la novedad que potencia y amplía esta función investigadora al vincularla también al área de trabajo de difusión, cuyas funciones serán, entre otras:

a) Estudiar científicamente las características, necesidades, y motivaciones del público.

b) Evaluar científicamente la incidencia de las exposiciones en el público.

c) Desarrollar la necesaria investigación sobre técnicas museográficas y colaborar con programas de investigación de instituciones ajenas al Museo en el área de su competencia.

Así comienza tímidamente el reconocimiento legal explícito del Museo como institución al servicio de la sociedad. En la realidad cotidiana de los museos, estos y otros, la práctica de la investigación sobre públicos había comenzado algo antes, si

bien con retraso frente a otros países: a finales de los años 80 y principios de los 90, es cuando empiezan a desarrollarse en España algunos estudios, de modo aislado y como iniciativa personal de algunos profesionales de museos, concretándose en análisis fundamentalmente descriptivos y de perfiles de público.

Sin embargo, y a pesar de este surgimiento atomizado, de modo general podemos decir que no ha habido consecuencias ni aplicación posterior alguna de los resultados obtenidos en dichos estudios. En la mayoría de los casos no hay constancia de que sirvieran para orientar la actuación de los museos en su relación con el público.

Uno de los problemas de base en el panorama general de estas investigaciones en España ha sido la falta de formación específica de los profesionales de los museos en el ámbito de la investigación sociológica. Muchos de los estudios realizados no cumplían con unos criterios metodológicos básicos de objetividad (fiabilidad y validez de los instrumentos de evaluación, control muestral…), ni la interpretación de los resultados tenía después, como ya se ha comentado, una consecuencia aplicada a la gestión para la mejora del museo, debido en muchos casos precisamente a que eran una iniciativa personal, no una línea de trabajo emanada de la dirección del museo o del gestor responsable. Esto producía asimismo una segunda dificultad, la de destinar recursos económicos, ya de por sí normalmente escasos, a estos estudios que resultan costosos cuando se trata de realizar análisis cuantitativos.

Estas investigaciones se han ido desarrollando por tanto muy estrechamente relacionadas con la Universidad, con equipos interesados en el tema y apoyados por becarios y estudiantes a los que se formaba específicamente para este trabajo en el museo, más que con las empresas de estudios de mercado o sociológicos, que sólo recientemente están empezando en el caso español a entrar en este mundo de la investigación del público de museos.

Estas iniciativas aisladas no han podido constituir hasta la fecha ni asentar un sistema permanente de obtención de información relevante sobre el público y su percepción del museo, que permitiera disponer de información constante y actualizada. Apenas se tienen hasta ahora disponibles otros datos que los meramente numéricos de afluencia total de visitantes a museos, muchas veces los únicos indicadores tenidos en cuenta para ver la rentabilidad social de estas instituciones.

Dichas iniciativas conviven en el marco de la Administración General del Estado, y en concreto en el ámbito de los museos, con una búsqueda de herramientas de

planificación uno de cuyos frutos es el "Plan Museológico"[1], elaborado por técnicos del Ministerio de Cultura y propuesto como herramienta de planificación para estas instituciones: en él se recoge la necesidad de incorporar los estudios de público al Programa de Comunicación y Difusión para desarrollar la planificación de la institución.

En este contexto surge más adelante la demanda de los profesionales de los museos reclamando a la administración herramientas que les proporcionen un conocimiento más exhaustivo de sus públicos, de modo que les sea posible planificar mejor su actividad para que responda verdaderamente a las necesidades y expectativas de aquellos, y poder presentar a sus usuarios una oferta cultural propia, diferencia, competitiva y adaptada a ellos. Así, la unión de ambos intereses y necesidades, de los museos y de su administración gestora, la Subdirección General de Museos Estatales, es lo que da como resultado la puesta en marcha de este proyecto denominado Laboratorio Permanente de Público de Museos (en adelante LPPM), proyecto permanente de investigación, formación e intercomunicación sobre temas relacionados con el público de los museos estatales, de momento los dependientes de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.

Si se han comenzado estas líneas hablando de investigación, es importante decir que el LPPM se concibe como una herramienta de gestión en la que investigación, formación e intercomunicación son instrumentos para permitir a los profesionales de los museos y a los gestores estatales disponer de datos significativos sobre los visitantes. Su finalidad no es la investigación por sí misma, sino su utilización para orientar todas las actuaciones de los museos que tienen como destinatario último al público, de modo que a través de la relación con el mismo se optimice el cumplimiento de la función social de los museos.

Lo que busca en definitiva el LPPM es consolidar la investigación sobre el público que utiliza la institución, sobre sus necesidades, su percepción de la misma, su satisfacción con ella y los servicios que presta, como una herramienta de planificación y como la base sobre la que evaluar la calidad de los servicios, o sea, convertir la investigación sobre el público en un instrumento de gestión integrado en la actividad habitual de los museos, que ayude a planificar y programar teniendo en cuenta los intereses y necesidades de los visitantes.

1 *AA.VV. (2005), Criterios para la elaboración del plan museológico, Madrid, Ministerio de Cultura.*

A partir de este objetivo general, el LPPM está orientado a:
1. Facilitar a la Subdirección General de Museos Estatales, a través de los resultados de la investigación global y comparativa entre museos, los datos necesarios para diseñar líneas comunes de actuación en el ámbito de los museos y su relación con el público.
2. Conseguir un sistema de estadísticas e indicadores ágil y riguroso que fundamente y permita la realización del trabajo del museo sobre el conocimiento exhaustivo de las necesidades del público en todo lo que le afecte.
3. Implantar un sistema de comunicación entre los museos que fomente el trabajo en equipo y permita la participación en las investigaciones a realizar y la aplicación conjunta de sus resultados.
4. Dotar al personal de los museos, a través de actividades formativas, de la preparación necesaria para asumir tareas relativas a los estudios de público.
5. Difundir los resultados de las investigaciones realizadas para contribuir a un mejor conocimiento de los visitantes de museos y de las propias instituciones, desde la percepción que de ellas tiene el ciudadano.
Convertirse en centro y referente de los estudios de público en museos en nuestro país
El establecimiento de estos objetivos parece que ya significa un salto cualitativo con respecto al panorama anterior de las investigaciones aplicadas de público, marcado por una serie de aspectos que resultan fundamentales en el funcionamiento del LPPM. En 1º lugar la participación de todos los agentes implicados en la gestión de los museos: por un lado internos a través de los técnicos de los museos, que participan en el mismo en todas las fases de desarrollo del proyecto. Estos profesionales, designados por los directores de cada centro, intervienen activamente en el funcionamiento del LPPM y son los responsables últimos de la ejecución del proyecto y de la interpretación de los resultados de la investigación en cada uno de sus museos, y por tanto también de la propuesta de líneas de actuación futuras derivadas de esos resultados. La propia Subdirección General de Museos Estatales lleva la coordinación técnica del proyecto y es la que corre con los costes que supone su implantación en los museos, dando viabilidad económica al proyecto: desde esta Unidad se planifica el proyecto, se supervisa el marco teórico de investigación y su aplicación práctica, coordinando y dando apoyo logístico al personal de las áreas de funcionamiento de Difusión de los museos estatales, y articulando la participación de agentes externos al Ministerio en el proyecto: otros profesionales afines al ámbito museístico, la asesoría científica del proyecto, parcialmente articulada a través de un convenio con la Universidad Complutense de Madrid, empresas de investigación sociológica, y demás participantes y colaboradores.

Esta amplia participación, que supone obviamente también comunicación, hace que ésta sea otro de los aspectos fundamentales que marcan ese salto cualitativo, hasta el punto de convertirse en una de las líneas estratégicas del proyecto.

El LPPM conlleva la implantación de estrategias que favorezcan la comunicación entre los museos mediante la organización de una red de comunicación que permita la conexión de los participantes entre sí y con el equipo de coordinación. Los canales habituales internos son las reuniones periódicas y correo electrónico. De cara a la comunicación exterior se ha desarrollado un micrositio en la web del Ministerio de Cultura con una imagen institucional propia que haga reconocible el proyecto ante el público y ante los profesionales. La intención es facilitar la difusión y el acceso a la información que genere el proyecto haciéndola pública a través de este sitio, donde se han puesto a disposición de instituciones e investigadores los materiales utilizados para la evaluación (los cuestionarios), la metodología utilizada en las investigaciones, y los resultados que las mismas vayan generando. Cuenta además con un buzón que permite vía e-mail contactar con los profesionales que integran el LPPM. El objetivo es claro: fomentar los estudios de público y su aplicación en nuestro entorno museológico.

La formación específica de los profesionales de museos en este campo de la investigación sociológica es otro aspecto a destacar del LPPM, y otro aspecto a destacar del LPPM, y otra de las líneas estratégicas del proyecto. De forma paralela a la investigación, el LPPM incluye la realización de cursos específicos de formación para todo el personal implicado en los museos participantes que resulten de utilidad para tomar iniciativas al respecto y que promueva actitudes y actuaciones adecuadas en relación con la evaluación.

De momento ya se han realizado sesiones sobre temas puntuales y cursos centrados en la investigación de público inicialmente puesta en marcha: el primer estudio general de público realizado en los museos de la Subdirección General de Museos Estatales. Conforme se vayan abordando los distintos temas de la investigación, el contenido de los cursos irá orientado hacia los mismos.

La tercera línea estratégica y otro aspecto fundamental del LPPM es la investigación. Para ello el LPPM cuenta con una coordinación científica, formada por dos profesionales de reconocido prestigio en el ámbito de los estudios de público en museos: una interna perteneciente a un museo de gestión directa del Ministerio de Cultura, y otra externa, cuya colaboración se articula mediante un convenio suscrito entre este Ministerio y la Universidad Complutense de Madrid. Sus competencias son diseñar el marco teórico y orientar las investigaciones, interpretar los resultados de las mismas confiriéndoles validez científica, elaborar los informes pertinentes, y dirigir la formación destinada a los miembros del LPPM y personal de los museos relacionado con las investigaciones en curso.

De momento, en el ámbito de la investigación se han realizado ya

1. Un estudio cualitativo, un panel delphi entre profesionales y responsables de la gestión de los museos dirigido a conocer actitudes respecto a las investigaciones de público, cuáles son los temas de mayor interés y la disposición a aplicar a la gestión los resultados de las investigaciones.

2. Un estudio cuantitativo cuyo objetivo ha sido conocer las características básicas del público de los museos estatales y establecer un perfil tipo de sus visitantes, conocer cómo es su experiencia en el museo, sus motivaciones y expectativas, sus compañía... Los resultados de la encuesta que se realizó entre los visitantes (individuales, en grupo y con grupos escolares) de los museos dependientes de la Subdirección General de Museos Estatales abiertos entre abril de 2008 y marzo de 2009 tiene su resumen ejecutivo ya publicado en el micrositio del LPPM[2].

La pretensión de consolidar la investigación sobre los públicos y sobre cualquier actividad del museo con respecto a ellos sólo puede lograrse facilitando todas las herramientas necesarias para ello, y eso es lo que ofrece el LPPM: apoyo institucional, recursos económicos, apoyo de especialistas externos, formación específica.... Conseguir, en definitiva, a través del acercamiento al público, que la visita al museo se perciba como una experiencia satisfactoria y de calidad, y sólo conociendo a nuestros visitantes podemos saber qué significa la calidad para ellos, y en qué aspectos de la visita y del servicio encuentra esa satisfacción y esa percepción de que el tiempo invertido en un museo es algo que merece la pena.

Por ello es preciso identificar las mejores prácticas en relación a esa percepción y hacerlas extensivas a todos los museos mediante protocolos de actuación que permitan detectar los errores y puntos de mejora, y convertir esta dinámica en una rutina de la gestión museística, partiendo del entendimiento de esta institución como prestadora de servicio público.

Bajo ese concepto de museo que definió el ICOM como institución al servicio de la sociedad y su desarrollo, se puede interpretar que toda su actividad ha de ir dirigida a relacionarse de algún modo con ella. En esa línea, lo que propone el LPPM es que a la larga la investigación y evaluación continuas terminen afectando a prácticamente toda la actividad del Museo, y orientándola en función de los resultados obtenidos, hacia la meta de constituirse en un servicio de calidad a la sociedad.

2 *http://www.mcu.es/museos/MC/Laboratorio/Informes.html*

Museus, Espaço e Comunicação / Museos, Espacio y Comunicación

Alberto Gallego-Casilda Benítez
LA ALFABETIZACIÓN INFORMACIONAL EN LOS SISTEMAS DE INFORMACIÓN DE MUSEOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 69-76

Alberto Gallego-Casilda Benítez

Licenciado en Historia del Arte y Licenciado en Documentación por la Universidad de Granada, cursando la licenciatura en Comunicación Audiovisual. Doctorando en Información Científica con la línea de investigación "Competencias iInformacionales en los profesionales de la cultura". Cursando el master en Museología de la Universidad de Granada. Postgrado en Gestión del Conocimiento por la Universidad Oberta de Catalunya y Experto en Gestión de Instituciones Culturales por el Instituto Superior de Arte de Madrid.

LA ALFABETIZACIÓN INFORMACIONAL EN LOS SISTEMAS DE INFORMACIÓN DE MUSEOS

Alberto Gallego-Casilda Benítez

Resumen

Las competencias informacionales de los profesionales culturales son hoy día primordiales para una gestión correcta de la institución. Las Tecnologías de la Información y la comunicación (TIC) se han extendido en todos los ámbitos profesionales y la cultura no ha sido ajena a esta afección. La mayoría de los Museos cuenta con servicios de información especializados, como bibliotecas y centros de documentación, pero muchas veces, el usuario no dispone de la formación necesaria para obtener los mejores resultados en la experiencia. Se platea además si los profesionales de estos servicios, disponen de la formación adecuada, estableciendo parámetros de cursos de reciclaje y familiarización con las nuevas tecnologías necesarios para la máxima eficiencia en la gestión de la información que atesoran los Museos. En esta comunicación se trata de definir el concepto de Alfabetización Informacional (ALFIN) y su adaptación al espacio y a los servicios museísticos; se estudia este concepto desde el punto de vista del usuario y se extrapola a las competencias de los profesionales que ejercen en este tipo de servicios. Se analiza además el caso práctico de los talleres de Alfabetización Informacional impartidos por el Museo de Arte Contemporáneo de León (MUSAC) y su servicio de información.

Palabras Clave: Alfabetización Informacional, ALFIN, Formación de Usuarios, Educación en Museos

Abtract

The informational skills are essential to the cultural professionals for a correct management of the institution. The Information and the communication technologies have spread in all the professional ambiences and the culture has not been foreign to this complaint. Most of the Museums are provided with specializing information services, like libraries and Documentation centers, but often, the user has not the necessary formation to obtain the best results in the experience, also if the professionals of these services, have the suitable formation, establishing refresher courses, parameters and familiarización with the new technologies necessary for the maximum efficiency in the management of the information that the Museums hoard. In this communication it is a question of defining the concept of Informacional Literacy (ALFIN in spanish) and his adaptation to the space and to the services of a museum; this concept is studied from the point of view of the user and it is extrapolated to the skills of the professionals. There is analyzed also the practical case of the workshops of Informacional Literacy given by the Contemporary Art museum of León (MUSAC) and his information service.

Keywords: Informacional Literacy, ALFIN, Users Formation, Education in Museums

Introducción

Para que la divulgación de la información sea una de las funciones desarrolladas en los museos, hace falta una serie de medios e instalaciones entre los cuales tiene un papel esencial la biblioteca. En 1998, el Parlamento Europeo elaboró la Resolución sobre el papel de las bibliotecas en la sociedad moderna. En uno de sus apartados, se afirma que «las bibliotecas revisten una especial importancia para mantener vivas la lengua, la literatura y la cultura propias y en este ámbito existen abundantes posibilidades de cooperación con los museos, los archivos y otros agentes culturales». Se definía así, explícitamente, a la biblioteca como apoyo imprescindible para los museos.

En los últimos años se ha desarrollado en España una serie de propuestas para explotar las posibilidades de las bibliotecas de los museos y mejorar su gestión, como se desprende de la celebración de seminarios sobre este tipo de bibliotecas en el Museo Arqueológico Nacional.

La biblioteca del museo es de carácter especializado, en cuanto a la composición de sus fondos, debe contener colecciones generales relacionadas con su temática, además de las obras de referencia, ha de contar con material específico, como tesis doctorales, y material diverso como noticias de prensa, anuncios de exposiciones y reseñas bibliográficas. Siempre con el objetivo de ofrecer estos materiales, poco accesibles por otros medios, al investigador y/o usuario.

Las bibliotecas de museos cumplen la doble tarea de ofrecer sus servicios tanto al personal técnico propio como al investigador externo quienes tienen acceso a la lectura en sala, orientación bibliográfica y reprografía. Esto se completa con la informatización de los catálogos.

Para que toda esta información esté disponible para el mayor numero de personas posible entra en juego la Alfabetizacion Informacional, que abre la puerta de la gestión de la información de forma autónoma y eficaz por cada individuo.

La Alfabetización Informacional (ALFIN)

Aunque la expresión information literacy se usa desde 1974, y en castellano está en la bibliografía del área de Biblioteconomía y Documentación desde mediados de los años noventa, todavía se observa cierta confusión cuando se habla de este servicio en algunos ámbitos profesionales, por lo que no está demás reiterar unos puntos de partida comunes respecto a la alfabetización informacional.

Se considera que tener alfabetización informacional (ALFIN) es saber cuándo y por qué necesitas información, dónde encontrarla, y cómo evaluarla, utilizarla y comunicarla de manera ética.

Para que una persona sea considerada competente en el manejo de la información debe comprender:

• la necesidad de información
• los recursos disponibles
• cómo encontrar la información
• la necesidad de evaluar los resultados
• cómo trabajar con los resultados y explotarlos
• la ética y la responsabilidad en la utilización
• cómo comunicar y compartir los resultados
• cómo gestionar lo que se ha encontrado

Sería un prerrequisito para participar eficazmente en la Sociedad de la Información, parte de los derechos básicos de la Humanidad para un aprendizaje de por vida (Declaración de Praga, Debate UNESCO), en sus estudios sobre las competencias básicas para cualquier ciudadano cita entre éstas tanto la ALFIN como la alfabetización digital. Es este preámbulo debemos hacernos unas serie de cuestiones referentes a la ALFIN:

• Da respuesta a las necesidades y problemas de acceso a la información en la sociedad de las Tecnologías de la información y la comunicación.
• Permite conocer el manejo de las nuevas tecnologías y su imprescindibilidad para el acceso a la información.
• Da a conocer las Fuentes de información, las instituciones y servicios disponibles para obtener esta información en el ámbito cultural de la Región.
• Dota de habilidades y estrategias para informarse mejor en distintos sectores de la cultura y el conocimiento y valorar los medios de comunicación.

Los Museos y sus servicios de información han de posicionarse como elemento fundamentales en el proceso de la alfabetización informacional de la sociedad, por un lado como elementos complementarios al sistema educativo, durante la educación formal y reglada, así como por otro lado, en la educación no reglada, participando en los procesos de divulgación de la información entendiéndose en los museos una misión también con fines educativos.

El ámbito profesional cultural

En todos los ámbitos profesionales es inevitable la evolución al cambio, la gestión eficaz del conocimiento con las tecnologías; la apertura hacia este campo requiere hábitos, actitudes, conocimientos interiorizados y que estos se ejerciten de forma cotidiana.

No obstante, arraigar la alfabetización informacional en una organización cultural

como es un museo y su entorno, es un camino complicado. Se hace necesaria la evaluación previa de los públicos interesados (profesionales culturales y usuarios/ visitants) y de la organización museística en la que se implemente. Seria precisa la investigación de cada museo para elaborar un diseño de programa de ALFIN para los usuarios y profesionales. Los objetivos ideales de este programa serían:

• Disminución del número de consultas sobre cómo acceder a la información entre los usuarios.
• Uso de la información de forma eficiente.
• Uso efectivo de los servicios de información internos y externos.
• Desarrollo de una cultura informacional con la elevación del nivel de alfabetización informacional en la comunidad de usuarios y profesionales del museo.
• Desarrollo de la sabiduría, pensamiento crítico y construcción del conocimiento.

Alfabetización Informacional en el Museo de arte contemporáneo de León; MUSAC.

Si hacemos caso a Internet, hay muchos museos en España con servicio de información, ya sea biblioteca, archivo y/o centro de documentación, sin embargo,, pocos son los que promocionan a través de la web los servicios de su biblioteca en profundidad, y meno aún los que ofrecen un programa de ALFIN.

La biblioteca del MUSAC es el mejor ejemplo de un museo español en introducir programas ALFIN a través de su biblioteca. Los contenidos del taller van desde la informática básica a métodos de búsqueda y colección de la biblioteca:

• Conceptos generales (hardware y software)
• Sistemas operativos y Sistema Operativo Windows
• Organización de la información
• Office general
• Internet General
• Internet: servicios
• Correo electrónico, Chat
• Publicaciones on-line, Periódicos on-line, Revistas on-line
• Museos on-line

Destinatarios: dirigido a alumnos del Curso Introductorio al Arte del s. XX MUSAC, aunque está abierto a usuarios de la biblioteca y público general interesado.

Esta iniciativa podría extenderse al personal del propio museo y de otras instituciones culturales de la región. Aparte de los logros personales que supone la autorrealización de una tarea, el implantar flujos de trabajo y habilidades técnicas relacionadas con el manejo de la información posibilitarían un nuevo campo de oportunidades para el funcionamiento del museo, su implicación con el visitante y la difusión de sus colecciones y actividades.

La inclusión de los museos en el universo de la Web 2.0 es una oportunidad de oro para la difusión de la información, esto es ideal para los nativos digitales (nacidos en la era digital y con una habilidad consumada para el manejo de las TIC,s) pero el reto es sumar a los Inmigrantes digitales (nacidos antes de la era digital que migran hacia una sociedad altamente tecnificada) con la ayuda de la ALFIN.

Consideraciones finales

Internet se está convirtiendo en el principal canal de información de los potenciales visitantes a la hora de planificar la visita a un museo, fundación y/o centro cultural. La comunicación a traves de las nuevas tecnologías está cambiando las relaciones entre las entidades culturales y sus públicos objetivos, pero muchas instituciones culturales siguen ignorándolas en sus estrategias de comunicación. La presencia de los museos en la web 2.0 y la ALFIN suponen dos oportunidades en la captación de nuevas audiencias virtuales cuyos habitos de socialización y comunicación pasan por internet, además de la formación de grupos de público ajenos a las nuevas tecnologías que inician una nueva relación con ellas teniendo al museo como elemento catalizador.
En general, la propia imagen del museo y de sus sistemas de información se verían beneficiados. Además, se producirían otros beneficios en la difusión de la información, ya que queda claro que incorporar las TIC en los museos como vía para gestionar y difundir las colecciones museísticas, eleva la información más allá de los espacios físicos y que se produciría con la aplicación de las TIC´s, la Alfabetización Informacional y la Web 2.0 en los Museos. La web 2.0 se erige como máxima interacción entre usuarios y profesionales. Transformando el museo en una fuente ágil de información y eliminando las barreras físicas y temporales.
Los profesionales de los museos no podemos mantenernos al margen de esta evolución social, surgen conceptos como el "MUSEO 2.0" que plantean la necesidad urgente de incorporar las instituciones museísticas al ámbito de la sociedad de la información. Esta incorporación debe ir más allá de la mera existencia de páginas web de un museo, de carácter estático, descriptivo y apenas interactivo con el usuario que las vistita. Las herramientas disponibles son infinitas y apenas algunas instituciones están empezando a usarlas. En nuestras manos está la posibilidad de elevar el conocimiento de los museos a una nueva dimensión comunicativa e informaciónal.

Referencias

VV.AA., (2005), "Declaración de Alejandría sobre la alfabetización informacional y el aprendizaje a lo largo de la vida: Faros para la Sociedad de la Información. Unesco, National Forum on Information Literacy http://www.ifla.org/III/wsis/BeaconInfSoc-es.html

VV.AA., Declaración de Praga: Hacia una sociedad alfabetizada en información (http://www.nclis.gov/libinter/infolitconf&meet/postinfolitconf&meet/PragueDeclaration- Español.pdf)

VV.AA., (2006). Declaración de Toledo sobre alfabetización informacional: Bibliotecas por el aprendizaje permanente, http://www.bcl.jcyl.es/correo/plantilla_seccion.php?id_articulo=1304&id_seccion=4&RsCorre oNum=89

Gomez Hernandez, José A. ; Pasadas Hureña, Cristóbal. (2003) "Avances de la alfabetización informacional en España". Versión en español del artículo "Information literacy developments and issues in Spain". Library Review, vol. 52, no 7, pp.340-348, disponible en http://gti1.edu.um.es:8080/jgomez/hei/intranet/ALFINLIBRARYREVgomezpasadas.doc

Espadas Bardón, Javier (2009). Museums Web 2.0 Ranking. http://www.scribd.com/doc/16936806/Estudio-de-los-Museos-en-la-Web-20- (Consultado 20 de agosto de 2009).

MUSEUMS, Libraries, Archives Council. (2004). Inspiring learning for all (consultado el 15 de agosto de 2009), http://www.inspiringlearningforall.gov.uk/introduction/default.aspx

UNESCO (2005). Information for All Programme. Thematic Debate on Information Literacy. http://portal.unesco.org/ci/en/ev.phpURL_ID=18775&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Webber, S., Johnstton B (2003). Information literacy: definitions and models. Consultado el 11 de marzo de 2009 de http://dis.shef.ac.uk/literacy/definitions.htm

Alberto Gallego-Casilda Benítez
LA PROLIFERACIÓN DE BARRIOS DE MUSEOS. ESTUDIO DE CASOS: MADRID Y GRANADA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 77-86

Alberto Gallego-Casilda Benítez

Licenciado en Historia del Arte y Licenciado en Documentación por la Universidad de Granada, cursando la licenciatura en Comunicación Audiovisual. Doctorando en Información Científica con la línea de investigación "Competencias iInformacionales en los profesionales de la cultura". Cursando el master en Museología de la Universidad de Granada. Postgrado en Gestión del Conocimiento por la Universidad Oberta de Catalunya y Experto en Gestión de Instituciones Culturales por el Instituto Superior de Arte de Madrid.

LA PROLIFERACIÓN DE BARRIOS DE MUSEOS. ESTUDIO DE CASOS: MADRID Y GRANADA*

Alberto Gallego-Casilda Benítez

Resumen

La proliferación de "Barrios de Museos" en las ciudades occidentales es se ha convertido en un fenómeno global que se extiende por la geografía mundial, este tipo de "zonas culturales" aúnan grandes inversiones económicas y proyectan a la ciudad que las crea en referente cultural y turístico.

De todos es sabido el impacto en la regeneración urbana, económica y social de este fenómeno. En esta comunicación se pretende analizar las causas y efectos de estas "zonas culturales" desde su influencia en la economía, el turismo y la imagen internacional de la ciudad. Se analizan además dos casos prácticos en España; una ciudad Madrid con el Paseo del Arte) y Granada con la creación del Museo de la Memoria de Andalucía Junto al Parque de de las Ciencias. Estableciendo escalas medibles y adaptables a los distintos ámbitos urbanos. Se pretende analizar el origen y evolución de estas Zonas Culturales y sistematizar sus características comunes.

Palabras Clave: Barrios de Museos, Zonas Culturales, Paseo del Arte, Gentrificación

** En esta comunicación se analiza brevemente el desarrollo de las zonas musealizadas por las ciudades en las que se concentra la mayor parte de la oferta museística de las mismas.*

Abstract

The proliferation of “Quarters of Museums” in the western cities is it has turned into a global phenomenon that spreads over the world geography, this type of “cultural areas” unites big economic investments and projects the city that creates them in cultural and tourist modality.

About all the impact is known in the urban, economic and social regeneration of this phenomenon. This communication tries to analyze the causes and effects of these “cultural areas” from his influence in the economy, the tourism and the international image of the city. Two practical cases are analyzed also in Spain; Madrid (with the Walk of the Art) and Granada with the creation of the Museum of the Memory of Andalusia Along with The Park of of the Sciences. Establishing measurable and adaptable scales to the different urban ambiences.

Introducción

Desde finales del siglo XIX, con los conceptos de museología asentados en el pensamiento de la época, los museos comienzan a erigirse como parte fundamental de la imagen de las ciudades más importantes. Todas las grandes capitales inauguran sus museos temáticos en edificios emblemáticos, que normalmente se encuentran en las zonas más insignes de la ciudad.

Por todos son conocidas las primeras "concentraciones" museísticas europeas, La isla de los Museos de Berlín y el barrio de los museos de Viena. Estos dos ejemplos sentaron el precedente de lo que hoy entendemos como Barrio/zona cultural.

A lo largo del siglo XX, son muchas las ciudades que han ido estableciendo en su trazado urbano una zona que concentre en mayor o menor medida las instituciones culturales y/o museísticas de máximo nivel, sumando a esta concentración de instituciones una intervención urbanística global que dote al trazado de la zona de una imagen de conjunto.

Objetivos

• Establecer una línea evolutiva y descriptiva sobre el paseo del arte de Madrid.
• Definir las características de esta zona y su concentración cultural.
• Analizar los pros y contras en el caso concreto de Madrid.

Metodología

Análisis descriptivo. Se ha elegido la revisión bibliográfica para establecer el estado del arte sobre las últimas publicaciones y opiniones de los autores sobre el fenómeno de concentración de instituciones culturales. La observación directa se ha elegido como método complementario.

El caso de Madrid: El Paseo del Arte

Este término de "Zona cultural" es lo que está tomando significado en Madrid en los últimos años, con el proyecto más ambicioso de este tipo de concentraciones culturales.

El proyecto en si toma forma con las sucesivas actuaciones e inauguraciones que tanto instituciones publicas como privadas han ido implantando en las inmediaciones del eje que centraliza el Paseo del Prado. El conocido como "Paseo del Arte" abarcaba originalmente los dos kilómetros que van desde el circulo de BB.AA hasta la Casa Encendida, sin embargo, el proyecto, como un organismo vivo, ha crecido por si mismo aumentando el numero de instituciones culturales concentradas y la longitud de este eje, que se extiende hacia Recoletos y Castellana por el norte y hacia la plaza de Legazpi por el sur.

Siguiendo la estela de otras capitales mundiales, Madrid incorpora un recorrido urbanístico que concentra en sus inmediaciones la mayor parte de instituciones culturales que conforman la oferta de la capital española.

El proceso constitutivo del proyecto se inicia con un germen claro, que es el Museo del Prado, la institución principal y condicionante de lo que, en cultura se refiere, iría creciendo a su alrededor.

Un segundo paso, que ya creó una "Zona cultural" propiamente dicha, vino en loa años 80 y 90 del siglo pasado, con la creación del Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía y el Museo Thyssen-Bornemiszza. Estas dos instituciones, por azares del destino, o por premeditación de sus responsables, se ubicaron en el entorno del Museo del Prado, creando así un triángulo de máximo nivel en lo que a instituciones museísticas se refiere.

Un tercer paso se da en el nuevo milenio; en lo que llevamos de década, la concentración de Museos e instituciones culturales ha crecido exponencialmente por la zona; prolongándose este Paseo del Prado en lo que hoy se llama Paseo del Arte, que analizamos a continuación.

El antiguamente llamado "Salón del Prado" tiene su origen en una alameda con escasas construcciones; es en el siglo XVIII cuando Carlos III transforma la zona nivelando el terreno y situando en la zona el Jardín Botánico.

A lo largo del siglo XIX se va embelleciendo el paseo con fuentes, verjas, bancos y jardines y reconvierte en una de las zonas principales de la ciudad.

Multitud de edificios de primera índole rodean este recinto que se situa como epicentro del Paseo del Arte. La concentración de instituciones culturales es enorme, destacando:

• Museo Nacional del Prado
• Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía
• Museo Nacional de Antropología
• Museo Thyssen-Bornemisza
• Caixa Forum
• Museo Naval
• Casa de América
• Biblioteca Nacional
• Museo Arqueológico Nacional
• Fundación BBVA
• Fundación Maphre
• La Casa Encendida (Fundación Caja Madrid)
• Centro Nacional de la Moda
• Centro Nacional de Artes Visuales

Alberto Gallego-Casilda Benítez
LA PROLIFERACIÓN DE BARRIOS DE MUSEOS. ESTUDIO DE CASOS: MADRID Y GRANADA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 77-86

• Instituto Cervantes.
• Antiguo Museo del Ejercito (futura ampliación del Museo del Prado)
• 34 galerías de arte en el eje y calles adyacentes.

Así pues tenemos al Museo del Prado como estandarte visible de esta enorme concentración museística con una cifra estimada en 6.000.000 de visitantes en 2008.

Todo este complejo puzzle de instituciones se une a través de un eje longitudinal que recorre la ciudad desde la Plaza de Legazpi al sur hasta la Plaza de Colón al norte; este se centraliza en el paseo del prado que es obra de un proyecto de remodelación a cargo de Alvaro Siza, el proyecto “Trajineros” que, urbanísticamente hablando, centrará esta gran concentración, en la que los mejores arquitectos del mundo, desde Jean Nouvel a Rafael Moneo han intervenido en los edificios colindantes. En Madrid y en torno al Paseo del Prado, estamos asistiendo a un proceso de “musealización” urbana, favorecido por los usos históricos de esta zona y por los deseos de transformación de la imagen de la ciudad a través de procesos de recualificación ambiental, reordenación de recorridos, y creación de nuevos espacios generados por los propios edificios museísticos. El concepto de paseo arquitectónico es el que se está desarrollando , no sólo en torno a la ampliación del Museo del Prado –edificio Villanueva, Casón del Buen Retiro, Salón de Reinos, edificio de nueva planta de Moneo en el claustro de los Jerónimos, sino también la anteriormente citada peatonalización del Paseo del Prado, de A. Siza y J.M. Hernández de León, la conversión de la Central Eléctrica de Mediodía en el Centro de Arte CaixaForum-Madrid (Herzog & De Meuron), y el proyecto de ampliación de Jean Nouvel para el MNCARS.

Sin embargo, hay algunos elementos que no coinciden en la formación de esta Zona cultural si la comparamos con el resto de capitales europeas.

En primer lugar, se destaca la ausencia de la razón social, es decir, usar las inversiones y construcciones de instituciones culturales como elemento de regeneración urbana. El eje en el que se traza el paseo no era precisamente una zona marginal o deprimida socialmente hablando, sino una de las zonas de la ciudad mejor tratadas y conservadas, llena de edificios históricos y simbólicos, con una enorme concentración de servicios y una renta per cápita de las más altas del país.

Eliminado el motivo de regeneración urbana analizamos entonces el valor simbólico de esta intervención, que dando unidad al conjunto con la reforma planteada por Álvaro Siza, creará una nueva imagen icónica de alto referente simbólico para la ciudad.

Desde el punto de vista económico, no es probable que la motivación venga por una supuesta rentabilidad económica, que en caso de existir, sería a muy largo plazo.

El desembolso que suponen las reformas urbanísticas no mejoran precisamente la maltrecha situación del consistorio madrileño, ni del resto de instituciones como la Comunidad de Madrid y el Ministerio de Cultura.

El caso de Granada

La ciudad de Granada y sus zonas culturales han de medirse desde un punto de vista distinto, ya que por patrimonio, por tamaño y por población se ajusta a una escala más reducida.
Por un lado el peso del recinto de la Alambra y su influencia cultural ha desembocado en la creación de la primera zona cultural de la ciudad. Dentro del mismo recinto del monumento se aglutina la mayor oferta cultural de la ciudad con la alambra en si misma y con la instalación de dos museos dentro del edificio renacentista del Palacio de Carlos V.
El primero de ellos es el Museo de la Alambra, cuya colección y temática está directamente relacionada con el entorno inmediato en el que se ubica.
El segundo de ellos es el Museo de Bellas Artes de Granada, museo de titularidad estatal y gestión transferida al gobierno de la comunidad autónoma de Andalucía, su colección de centra en pintura y escultura granadina de la edad moderna.
Se suman en el recinto la casa museo de Ángel Barrios.
La otra zona cultural es muy diferente, surge en los últimos años y está aún en fase de desarrollo, situada en lo que hasta hace poco eran las afueras de la ciudad, se inicia con la implantación del Parque de las ciencias, y con el recientemente abierto Centro Cultural de Caja Granada Memoria de Andalucía (de Alberto Campo Baeza). Ambos edificios son de nueva planta y ejemplifican el nuevo concepto de turismo masivo. Sin colección artística permanente y enfocados a un público heterogéneo y amplio. Esta zona se completará en un futuro inmediato con la construcción del nuevo palacio de la ópera de la ciudad llamado Granatum.
Esta nueva zona cultural, surge por un cúmulo de casualidades de índole local.
En cuanto al parque de las ciencias, su ubicación en la zona corresponde quizá a la tipología más clásica de regeneración urbana, dotando de un hito arquitectónico y de un referente icónico a una zona de carácter residencial apenas urbanizada en el momento de su implantación.
Sin embargo, el Centro Caja Granada Memoria de Andalucía se ubica enfrente del anterior por encontrarse los terrenos anexos a la sede central de la entidad bancaria que lo financia, por lo que no se corresponde con la evolución característica de una zona cultural tradicional. El Granatum, aún en fase de proyecto se ubicará junto a este centro por la ausencia de terreno en el congestionado trazado urbanístico de la

ciudad y aprovechando la coyuntura cultural, accesos y reformas urbanas de los dos centros anteriores.

Resultados alcanzados

Analizando la magnitud de las inversiones y de los proyectos, se pueden obtener unas características positivas y negativas que son comunes a la mayoría de intervenciones de creación de Zonas Culturales, entre las positivas podemos destacar:

1. Aumento de la actividad económica de la zona en concreto y de la ciudad en general
2. Producción de empleo tanto en el area de la construcción como en el de la cultura.
3. Cambio del espacio urbano con el surgimiento de una nueva imagen pública y simbólica de la ciudad.
4. Aumento de opciones culturales en la ciudad

Sin embargo, estos elementos positivos tienen como contrapartida una serie de contras:

1. Desplazamiento de los habitantes originales de las zonas reformadas.
2. Aumento de la especulación inmobiliaria.
4. Cambio de identidad cultural y simbólica de los lugares.
5. Privatización creciente de espacios públicos.

Conclusiones y consideraciones finales

En la competición entre las grandes ciudades por nuevas inversiones que desarrollen la economía y generen nuevos recursos, y en la urgencia de las grandes corporaciones culturales por agregar nuevos mercados para sus productos, las administraciones y los inversores raramente toman en consideración las verdaderas consecuencias sociales de las transformaciones urbanas generadas por la política de culturalización y por la implantación de grandes museos en las condiciones de vida de la población de las áreas presuntamente "revitalizadas"., La consecuencia inmediata más temible es un mal relativamente nuevo en el cuadro de la dinámica social: la gentrificación.

El término gentrificación es un neologismo que deriva del término gentrification, que puede traducirse como 'aburguesamiento' o 'ennoblecimiento'. Es un término relativamente nuevo en el vocabulario urbanístico y se refiere a la alteración de la composición social original de determinadas áreas de una ciudad como consecuencia de programas de recalificación de espacios urbanos estratégicos,

Alberto Gallego-Casilda Benítez
LA PROLIFERACIÓN DE BARRIOS DE MUSEOS. ESTUDIO DE CASOS: MADRID Y GRANADA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 77-86

cuando estos entrañan intereses inmobiliarios, empresariales y financieros. En otras palabras, significa la expulsión de habitantes de zonas urbanas degradadas, que pertenecen a clases sociales menos favorecidas, a consecuencia de la revalorización de esta zona a partir de una intervención urbanística como es la proyección y ejecución de un museo o una zona cultural.

Esa expulsión ocurre básicamente de dos formas: con la revalorización de las áreas anteriormente degradadas, o por la propia administración pública, a través de la recuperación de bienes, es decir, la reapropiación de los inmuebles abandonados o en contrato de comodato por el gobierno mediante la ley o el desalojo de las familias que los habitan.

Para evitar este tipo de consecuencias, cada intervención de este calibre tendría que tener en cuenta algunas consideraciones:

• Promover capacidades de inclusión social y cultural, desarrollando criterios para equilibrar la inversión.

• Desarrollar programas de gestión del patrimonio de los Museos y Centros. Incorporar una evaluación del impacto social y cultural en todo proyecto de creación de nueva infraestructura cultural financiado con dinero público.

• Medir las consecuencias de la instalación de nuevas infraestructuras en el tejido urbano local, especialmente los cambios de precios de las propiedad y la expulsión de residentes actuales.

La inversión de dinero público en estos procesos supone un elemento extra a considerar, pues la inversión pública debiera promover un desarrollo económico y social extensivo, lo cual cuestiona las evidencias de la producción de beneficios en sectores específicos como la industria de la construcción, inmobiliarias y comercio.

A primera vista, como reflexión crítica, es coherente la cohesión de los grandes buques de referencia cultural como son el Prado, el Thyssen y el Reina Sofía con el resto de instituciones que surgen a su amparo; sin embargo, en primer lugar llama la tención que la mayoría de estas nuevas instituciones se acojan a la denominación de “Centro” mucho menos exigente que la etiqueta “Museo”, sin embargo, olvidando la presencia de colección permanente, esta serie de nuevos centros culturales se ubican en edificios históricos en desuso o nuevas plantas de grandes arquitectos estrella, la cuestión que se plantea entonces y si hay relación entre las demandas culturales de la sociedad y la oferta presentada desde las administraciones públicas y/o privadas que se asientan en la zona; ¿se corre el riesgo de una banalización de el concepto del arte?

Referencias

ARTIMETRí.A (2006) El Impacto de los museos de arte contemporáneo a nivel urbano: Estudio de casos. Barcelona, Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC). Depósito legal: M.50.603-2006.

Atkinson, R. (2004): "The evidence on the impact of gentrification: new lessons for the urban Renaissence". European Journal of Housing Policy, Nª 4 (1). Pag 107-131.

Diputación de Granada (1997) Infraestructuras y equipamientos en los municipios de la provincia de Granada: evolución, situación actual y necesidades, Granada, 1997.

Jensen. O.B (2005): "Branding the Comtemporary City. Urban Branding as Regional Growth Agenda". Plenary Paper for Regional Studies Association Conference. Mayo 2005. Aalborg.

Layuno Rosas, M.A.(2002) Los nuevos museos en España. Madrid, Edilupa, 2002.

AA.VV. (2004) "El Museo y su Edificio. Arquitectura, proyectos y regeneración urbana". mus-A, revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía, 4, octubre 2004, pp. 16-69.

Lorente, Jesús Pedro (2004) "Museos y regeneración urbana: del desarrollismo al crecimiento sostenible" Mus-A: Revista de los museos de Andalucía, ISSN 1695-7229, Nº. 4, 2004 (Ejemplar dedicado a: El Museo y su edificio: arquitectura, proyectos y regeneración urbana) , pags. 27-33.

Lorente, Jesús-Pedro (coord.)(1997): Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1997.

VV.AA. (2009) ARQUITECTURA VIVA Nº 123: Museos ciudadanos: La cultura como instrumento de regeneración urbana. ISSN0214-1256, Nº 123, 2009.

RAUSELL, P. (2007). Museos y excelencia en las ciudades, XV Congreso nacional de la federación de Amigos de los Museos. Marzo 2007.

Mikel Asensio Brouard e Elena Asenjo Hernanz

Mikel Asensio Brouard*, es doctor y profesor senior, es director del centro cultural y museo de la Universidad Autónoma de Madrid, profesor de museología en varias universidades españolas e iberoamericanas; y director de proyectos de I+D+iy de tesis doctorales sobre Museos y Patrimonio (ver publicaciones y CV en www.uam.es/mikel.asensio) Actualmente es el director del proyecto 'Museo de Frontera', un museo virtual entre España y Portugal.* ***Elena Asenjo Hernanz*** *es asistente de investigación de la Universidad Autónoma de Madrid.*

LAZOS DE LUZ AZUL* : DEL CONTROVERTIDO USO DE LAS TICS EN MUSEOS

Mikel Asensio Brouard e Elena Asenjo Hernanz

Resumen

La tecnología puede jugar un papel central para promover la puesta en valor del patrimonio y parece abrir enormes posibilidades de aplicación para el aprendizaje. Partiendo de esta premisa, el proyecto 'Lazos de Luz Azul' se planteó con el objetivo de evaluar el tipo de experiencias que utilizan como recurso las nuevas tecnologías en más de un centenar de instituciones de presentación del patrimonio españolas. Los resultados que se desprenden muestran que las instituciones no disponen de enfoques teóricos coherentes desde los que plantear el papel de las nuevas tecnologías, por lo que se implantan nuevas tecnologías bajo criterios muy superficiales, cambiantes y desde un enfoque muy tradicional. Esto da lugar a una mayor extensión de tecnologías 1.0., mientras que las experiencias 2.0. y 3.0. siguen siendo minoritarias aunque interesantes.

Palabras Clave: Nuevas Tecnologías, Páginas Web, Aprendizaje Informal

** 'Lazos de luz azul: Estándares de Calidad en el Uso de Nuevas Tecnologías para el Aprendizaje en Museos y Espacios de Presentación del Patrimonio. Proyecto I+D+i financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref, SEJ2006-15352).) http://www.uam.es/proyectosinv/idlla/*

Abstract

Technology can play a central role improving the consideration of heritage as well as for its application as a tool for learning. From this premise, the Blue Light Loops project assumed the goal of evaluate the kind of experiences that use new technologies as resource, in more than a hundred of Spanish heritage exhibit institutions. Results obtained showed that institutions have not adequate theoretical frameworks to account for new technologies role, and that they introduce technologies following traditional and superficial criteria. This leads to a further spread of technologies 1.0., while 2.0. and 3.0. experiences are interesting, but minority cases yet.

Keywords: New Technologies, Web sites, Informal Learning

1. INTRODUCCIÓN

Durante los casi treinta años que nuestro equipo lleva investigando y dedicándose profesionalmente a la práctica museológica y de estudios de público, hemos podido observar cómo las tecnologías han empezado a expandirse en los espacios de presentación del patrimonio, no siempre de forma eficaz y eficiente. Si bien es ceirto que el uso de las nuevas tecnologías se ha ido imponiendo en una gran cantidad de espacios de presentación de patrimonio, incluidos los museos, las experiencias que se desarrollan actualmente están utilizando Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (NTICs) no están planteadasde una manera reflexiva y profunda y en muy escasa ocasiones cuentan con un planteamiento inicial serio y con una evaluación aunque sea mínima. La mayor parte de las propuestas se basan exclusivamente en la presentación de los dispositivos y no recogen una discusión sobre sus ventajas e inconvenientes tanto del rango y características de los propios dispositivos como de sus usos. En la mayor parte de los casos el uso de NTICs se lleva a cabo de forma irreflexiva, sin un adecuado planteamiento teórico y sin objetivos claros que alcanzar. Por el contrario, en muchas ocasiones son las NTICs las que condicionan qué tipo de programas y servicios se ofrecen al usuario, cuando deberían ser las primeras en adaptarse a las metas educativas, o de otro tipo, que debiera tener de partida la propia institución (Asensio, Asenjo y Etxeberria, 2009). Así nos encontramos con la paradoja de que son los dispositivos los que dirigen la política museística y no al contrario.
Este es el resultado más común cuando las NTICs no se consideran como un medio, sino como un fin en sí mismo, utilizándose para dar una falsa impresión de modernidad e innovación, que se alimenta de discursos y argumentaciones basados en el marketing más que en el rigor científico o patrimonial (Fontal, 2004). De ahí la falta de definición de ciertos términos que son empleados por muchos profesionales para referirse a diferentes fenómenos, como por ejemplo “tecnología interactiva” o “museo virtual”. El propio término ‘interactivo’ se viene utilizando en la museografía para referirse tanto a dispositivos informáticos como audiovisuales, sin distinción del formato utilizado, como para referirse a manipulativos o montajes interpretativos, sin distinguir igualmente su uso o sus características desde el punto de vista del proceso interpretativo o desde las demandas cognitivas para el usuario. Las NTICs son excelentes conductores para este tipo de campañas de marketing, en buena medida, por la mitificación que sufren estos dispositivos, bajo la cuál llega a atribuírseles una eficacia intrínseca, casi mágica e independiente de los programas y contenidos que albergan. Por lo tanto, no se llevan a cabo reflexiones acerca de qué aportación diferencial conllevan respecto a otros recursos con formatos

tradicionales (para ver una descripción más extensa sobre los formatos educativos basados en montajes museográficos, consultar Asensio y Pol, 2003). De igual manera, este halo de eficacia repercute en la carencia de evaluaciones objetivas y rigurosas sobre la consecución de los objetivos que teóricamente motivaron la implantación de una tecnología concreta.

Esta situación conlleva ciertas paradojas como son la presencia de cierta innovación tecnológica bajo criterios tradicionales. Así, las NTICs están siendo utilizadas sin advertir que su diseño, en la mayor parte de los casos, promueve experiencias informativas, demasiado descriptivas. Estas características han sido muy criticadas cuando se referían a métodos tradicionales, por lo que trataron de salvarse mediante la innovación tecnológica, de ahí la paradoja. A todo ello hay que añadir que una inadecuada planificación da lugar a un mantenimiento técnico casi inexistente que hace inutilizables los dispositivos poco tiempo después de su implantación. Por todo ello, es indispensable que tengamos en cuenta que las ventajas de las NTICs son sólo potenciales y dependen del tipo de tecnología que se use en cada caso, así como las características de las actividades diseñadas para ser implementadas en las mismas.

La fascinación y efectismo que rodean a las NTICs generan, potencialmente, cierta atracción sobre visitantes y gestores de patrimonio. Sin embargo, un ejemplo de que las NTICs son sólo potencialmente atractivas se nos presenta en un estudio de público que nuestro equipo llevó a cabo en el Milwaukee Public Museum. En él pudimos comprobar que cuando comparamos los dioramas y los interactivos presentes en la institución, los montajes basados en NTICs no eran los más visitados. Por lo tanto, un gestor patrimonial podría equivocarse si implanta un determinado dispositivo pensando que esta acción atraerá más usuarios a su institución. De ahí nuestra insistencia en llevar a cabo evaluaciones exhaustivas, no sólo cuando los dispositivos ya están totalmente implantados, sino también en fases previas a este proceso.

Otro tema preocupante son los efectos perversos de las NTICs, no siempre detectados ya que faltan evaluaciones rigurosas. Por efectos perversos nos referimos a que los dispositivos pueden disparar comportamientos erróneos no previstos en el diseño original o bien por problemas de diseño o bien por problemas de que los dispositivos permiten malos usos no predichos por los diseñadores del sistema. Pongamos un par de ejemplos sobre el uso de las audioguías, uno de los dispositivos más extendidos y utilizados en los museos y sobre los que supuestamente está aceptado que aumentan por sí mismos la calidad de la visita. Pues bien, las audioguías suelen provocar un efecto de individuación de la visita muy perjudicial si nuestro objetivo es que las personas interactúen entre sí, dialoguen e intercambien

opinión y generen opiniones colaborativas. Otro punto es que las audioguías suelen ser la excusa para validar una visita tradicional, igual de descriptivista que las textos de catálogo más tradicionales, por no certificar que la mayoría utilizan un mensaje encriptado, de alto nivel conceptual, inasequible para la mayoría de los visitantes. Otro ejemplo de efecto perverso de otro dispositivo. En nuestra investigación hemos podido comprobar que en varias videoguías o en dispositivos de PDAs los usuarios generan una conducta de dependencia del mensaje que aparece en la pantalla y se terminan olvidando del museo, el colmo es cuando miran las piezas o la obra de arte en la pequeñísima pantalla de apenas tres o cuatro centímetros mientras que no dirigen su mirada al original que tienen delante.

Si bien es cierto, que si tenemos en cuenta que las NTICs son herramientas al servicio de otros objetivos, éstas nos plantean posibilidades que no podrían llevase a cabo de otra manera (Balsa Carvalho de Pinho, 2007; Kirriemuir and McFarlane, 2004). Así, el programa *Open Exhange*, indicado por el MOMA y en el que colaboramos distintas instituciones de presentación del patrimonio y centros universitarios[1] de España y Estados Unidos, es un claro ejemplo del uso de la NTICs para conseguir aprendizaje interactivo y colaborativo entre personas ubicadas en distintos países, que consiguió unos resultados más que satisfactorios. Este programa incluía recursos tales como: videoconferencias, lecturas, guiones de trabajo y 'chats' previos y posteriores a los guiones de trabajo.

El ejemplo que acabamos de comentar formaría parte de la llamada Web interactiva. Son muchos los estudios que han expuesto diversas tipologías de este recurso en concreto, siendo la más conocida la que distingue entre Web 1.0., Web 2.0. y Web 3.0. En nuestra opinión, esta taxonomía no sólo puede aplicarse a los recursos web, sino que puede ampliarse a todos los recursos digitales. Sin embargo, esta clasificación no está exenta de la confusión terminológica que comentamos con anterioridad, por lo que se hace necesario especificar qué entendemos nosotros por las tecnologías 1.0., 2.0. y 3.0. en el ámbito de presentación del patrimonio.

Las plataformas 1.0. son aquellos dispositivos informativos y descriptivos. El usuario es un mero receptor pasivo que sólo puede elegir a qué tipo de información tiene acceso. Dentro de esta categoría estarían la gran mayoría de las páginas web, dispositivos de sala y las audioguías. Es decir, la gran mayoría de recursos tecnológicos que suelen emplearse en el ámbito de la interpretación del patrimonio.

1 *The Bronx Museum of Art; The Witney Museum of American Art; Cooper Hewitt National Museum of Design; The Studio Museum in Harlem; El Museo del Barrio, New York; The Museum of Modern Art. Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía (Coordinación); Caixa Forum; Artium, Instituto Valenciano de Arte Moderno; El Centro Gallego de Arte Contemporáneo; La Fundació Miró de Palma de Mallorca; Columbia University y la Universidad Autónoma De Madrid.*

Mikel Asensio Brouard e Elena Asenjo Hernanz
LAZOS DE LUZ AZUL: DEL CONTROVERTIDO USO DE LAS TICS EN MUSEOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 87-98

Las plataformas 2.0. serían aquéllas en las que los usuarios pueden comunicar algo al resto de la comunidad, como por ejemplo los blogs o aquellos dispositivos que permiten subir o integrar a sus contenidos fotos, videos y/o comentarios. Poco a poco, las páginas web van incorporando cada vez más este tipo de servicios, aunque una vez más, su mantenimiento sigue siendo el principal handicap de estas aplicaciones.
Por último, las plataformas 3.0. son aquéllas en las que el usuario puede interactuar y participar en los contenidos. Podemos citar como ejemplos las wikis, las narraciones conjuntas y ciertos juegos interactivos.

2. LAZOS DE LUZ AZUL: PRESENTACIÓN Y ACCIONES

Lazos de Luz Azul es un proyecto que nace bajo el objetivo general de estudiar las prácticas de uso de las tecnologías en los programas y acciones comunicativas e interpretativas de museos y otras instituciones patrimoniales. Para ello se llevó a cabo un conjunto de acciones que intentaron recoger el máximo número de tecnologías y las más innovadoras que actualmente se están empleando en estos contextos.
Siendo este su objetivo, el primer reto del proyecto fue encontrar instituciones que efectivamente tuvieran dispositivos tecnológicos de cierto impacto y con cierta respresentatividad. Por ello elegimos instituciones en las que las tecnologías tenían un mantenimiento razonable y cierto protagonismo durante el recorrido expositivo. Debido a que las NTICs aún no se encuentran totalmente implantadas en los museos españoles tuvimos pocos lugares entre los que elegir y tuvimos que adaptarnos a lo que encontramos sacrificando en nuestros estudios algunos aspectos experimentalistas.
Por razones de espacio nos centraremos únicamente en cuatro acciones que compartían como meta común hacer un análisis, desde distintos puntos de vista, sobre qué características de las NTICs evaluadas resultan más satisfactorias para usuarios. En primer lugar veremos un estudio observacional sobre la atractividad de diferentes NTICs que se encuentran fijas en un área de interpretación. El segundo y tercer estudio muestran dos evaluaciones de satisfacción de dos dispositivos móviles: audioguías y PDAs. Por último, nos detendremos brevemente a comentar los resultados de una evaluación de páginas web de 269 museos españoles. Como veremos a continuación, los resultados muestran que las características más valoradas suelen ser las que tienen que ver con la interactividad que el dispositivo proporciona al usuario y, por lo tanto, las que se refieren a los rasgos de las plataformas 3.0. definidos anteriormente.

La atractividad de las NTIC fijas.

En la introducción ya resaltábamos que una de las potencialidades de las NTICs es su capacidad para atraer a los visitantes. Para indagar en este aspecto desarrollamos un estudio obsevacional en el área de interpretación del Museo de la Biblioteca Nacional. Dicho estudio pretendía comprobar si la única tecnología que generaba un pequeño producto, fruto de la interacción entre el usuario y el dispositivo, atraería a un número significativamente mayor de usuarios. Los resultados mostraron que, efectivamente, la tecnología más interactiva es la que a más visitantes atraía y con la que interactuaban durante más tiempo, a pesar de su sencillez. Este dispositivo podría considerarse cercano a las plataformas 3.0., mientras que el resto de las tecnologías evaluadas, por su carácter meramente informativo, pertenecía exclusivamente al grupo de 1.0. (para ver los detalles del estudio consultar Asenjo, Hernández, Gómez y Asensio, en prensa)

La satisfacción de NTIC móviles.

En el segundo y tercer estudio analizamos la percepción y satisfacción suscitadas por dos dispositivos móviles: audioguías y PDAs, respectivamente. La evaluación de las PDAs se llevó a cabo en el Museo Marítimo de Barcelona, mediante un cuestionario diseñado por nuestro equipo, el cual indagaba sobre las ventajas y desventajas de esta tecnología, así como sobre la satisfacción suscitada con respecto a otros recursos tradicionales. A su vez, se aplicó el mismo cuestionario para evaluar los mismos aspectos sobre audioguías tradicionales en cuatro museos: Museo del Traje, Museo y Centro de Arte Reina Sofía, Museo Sorolla y Museo Guggenheim de Bilbao, para finalmente hacer una comparación entre ambos tipos de sistemas. Los resultados muestran que las características más valoradas son la amplia cantidad de información que proporcionan ambos dispositivos, así como la capacidad que otorga al usuario para decidir cuándo y dónde tiene acceso a la información. El punto débil más señalado para ambos es una baja interactividad o capacidad del usuario para hacer preguntas, comentarios, etc. La audioguía es una tecnología en la que el receptor tiene un papel de carácter pasivo, por lo que sería una plataforma 1.0., mientras que las PDAs comienzan a tener las opciones comunicativas con cierta elaboración, como puede ser el envio por e-mail de determinada información o de suscribirse a un boletín de noticias. Estos nuevos servicios lo van acercando más a la categoría 2.0. Por último, es relevante mencionar que en las valoraciones finales la PDA fue, estadísticamente hablando, significativamente mejor valorada que la audioguía (para ver los detalles del estudio consultar Asenjo, López y Mayolas, en prensa).

Características de las web 1.0., 2.0. y 3.0.

El cuarto estudio consistió en el análisis de 289 páginas web de museos españoles.

Para ello elaboramos un protocolo de evaluación de una serie de aspectos que suelen estar presentes en este tipo de recursos y que se relacionan estrechamente con el concepto de interactividad. El principal objetivo fue comprobar hasta qué punto los recursos web de los museos españoles se encuentran en una categoría 1.0., 2.0. ó 3.0.

Debido a que los resultados nos dan una aproximación muy completa sobre las características más definitorias de las plataformas 1.0. 2.0. y 3.0. y a la representatividad de dicho estudio, procederemos a explicar con más detalle los resultados obtenidos.

Los principales resultados obtenidos muestran que las páginas web son utilizadas por las instituciones de exhibición del patrimonio para darse a conocer entre sus usuarios potenciales y como herramienta expositora de sus contenidos (web 1.0.). La gran mayoría de estos casos son panfletos informativos en los que se presenta una información mínima y desactualizada. Algunas instituciones no llegan a poner la información básica completa (horarios, dirección y teléfono) o dicha información no está fácilmente accesible. Por otro lado, las iniciativas que promueven una mayor comunicación entre la institución y los usuarios, y entre los propios usuarios (web 2.0.), así como un papel más activo por parte de estos últimos para influir de forma saliente en la institución o los contenidos web (web 3.0.) son muy escasos, llegando a ser prácticamente inexistentes en el último caso, o bien con un mantenimiento tan irregular que su uso se convierte en impracticable.

Tabla 1. Frecuencias Colaboración

Presencia de Foros	2.6%
Presencias de Chat	0%

Por lo tanto, la llamada web 2.0. está lejos de establecerse como predominante entre las webs de los museos españoles y mucho más aun la web 3.0. Prueba de ello es que absolutamente ninguno de los museos evaluados tenía un Chat activo, y un número ínfimo presentaba foros, como podemos ver en la Tabla 1. Aunque esta sea la situación general, es cierto que hay pequeñas iniciativas como pueden ser las llevadas a cabo por algunos museos muy pequeños para conseguir entornos web más participativos. Estos museos en concreto mantienen un foro abierto para sus

usuarios, otorgándoles un papel más activo, pero no dejan de ser actuaciones muy puntuales y en museos muy alejados de las instituciones relevantes en el panorama nacional o regional.

En cuanto al ámbito educativo, en general, la situación no mejora, ya que la mayoría de páginas sólo describen las actividades que se llevan a cabo de forma presencial en el museo. Aunque en este caso también existen excepciones, en general las actividades online que se proponen no suelen tener objetivos educativos concretos, la mayoría no presentan actividades definidas para distintos grupos de edades y en su totalidad no motivan una segunda visita a esta sección de la página web. Entre los museos más sobresalientes en este aspecto podemos señalar al Cosmocaixa, que presenta una variedad de recursos y actividades educativas considerable y con contenidos educativos relacionados claramente con el ámbito científico.

Así, podemos concluir que aunque la Web 2.0. no está extendida entre los museos españoles, poco a poco va emergiendo, por un lado, una inquietud para desarrollar servicios online para los usuarios y, por otro, la necesidad de reservar un espacio donde la comunicación entre los usuarios, la institución y entre los propios usuarios sea posible. Al mismo tiempo, aunque a la Web 3.0. aún le queda mucho camino por recorrer, algunas instituciones van entendiendo la necesidad de ceder un mayor protagonismo y participación a los usuarios y visitantes potenciales (para ver con mayor profundidad los detalles del estudio consultar Asensio y Asenjo, en prensa).

3. CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo de este artículo, las NTIC tienen ciertas potencialidades para la comunicación, interpretación y aprendizaje en contextos de presentación del patrimonio. Sin embargo, las tecnologías no son a priori una garantía de éxito. Es necesario diseñar buenos programas y contenidos que realmente aprovechen esas potencialidades tecnológicas. Por ello el objetivo no debería ser seguir haciendo las mismas cosas con herramientas digitales, sino empezar a hacer cosas nuevas que mejoren la interpretación y aprendizaje del arte y, por qué no, la diversión y entretenimiento por parte de los visitantes.

Antes señalamos la escasez de apuestas tecnológicas en estos contextos y la necesidad que tuvimos de seleccionar algunos de los museos con una apuesta tecnológica razonable. Incluso siendo así, comprobamos que la mayor parte de las tecnologías tienen un carácter muy descriptivo e informativo. Sin embargo, los usuarios parecen verse atraídos por aquellos dispositivos que les otorgan un papel activo, que les permiten participar del alguna forma, por muy sencilla que sea.

La presencia de tecnologías más interactivas llega a convertirse en una demanda cuando se les pregunta de forma directa.

De esta manera podemos considerar los resultados de los estudios presentados como indicadores del camino a seguir para crear dispositivos cada vez más eficaces y atractivos para el público. Sin embargo, no estamos diciendo que las plataformas 1.0. deban desaparecer, sino que deben dosificarse y emplearse en aquellos casos en los que criterios racionales justifiquen su uso. Los tres tipos de plataformas, 1.0., 2.0. y 3.0., son recursos complementarios que deben alcanzar su máximo desarrollo para ser utilizados de forma equilibrada.
Por último, la consecuencia más importante de toda esta investigación es a nuestro juicio la constatación de la escasez de evaluación, lo que impide una posición mínimamente crítica sobre el uso de estas tecnologías en el contexto patrimonial. Las tecnologías no son un objetivo en sí mismas y como tal es necesario aplicarlas con un espíritu más reflexivo y valorativo, de manera que veamos sus ventajas e inconvenientes, con el fin de que garanticemos la eficacia de unas inversiones que casi siempre son gravosas para los presupuestos de nuestras ya de por sí exiguas cuentas de nuestras instituciones de presentación del patrimonio.

4. REFERENCIAS

Asensio, M. y Asenjo, E. (en prensa), *Lazos de Luz Azul. Museos y Tecnologías 1, 2 y 3.0*. Editorial UOC.

Asenjo, E., López, O. y Mayolas, M. (en prensa), "El uso de las PDA en Museos: el caso del Museu Marítim". en M. Asensio y E. Asenjo (Ed.). Lazos de Luz Azul. Museos y Tecnologías 1, 2 y 3.0. Editorial UOC.

Asenjo, E., Hernández, G., Gómez, S. y Asensio, M. (en prensa), "Interacción, Manipulativos, Interactivos: un estudio de caso en el Museo de la Biblioteca Nacional", en M. Asensio y E. Asenjo (Ed.). *Lazos de Luz Azul. Museos y Tecnologías 1, 2 y 3.0*. Editorial UOC.

Asensio, M. Asenjo, E. Etxeberria, A. (2009), "Websites and Museums: New Informal Learning Applications", *Proceedings of ECEL; The 8th European Conference on e-Learning held* at the University of Bari, Italy.

Asensio, M. y Pol, E. (2003), "Aprender en el museo", *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia,* 36, pp. 62-77.

Balsa Carvalho de Pinho (2007), "Museus e internet. Recursos online nos sitios Web dos museus nacionais portugueses", *Revista TEXTOS de la CiberSociedad*, 8. http://www.cibersociedad.net/textos/articulo.php?art=143 (Visitado el 14 de julio 2010)

Fontal, O. (2004). "Museos de arte y TICs: usos, tipologías, ejemplos y derivaciones", en M.I. Vera y D. Pérez (eds.), *La formación de la ciudadanía: Las TICs y los nuevos problemas*. Alicante, Universidad de Alicante.

Kirriemuir, J and McFarlane, A. (2004), "Literature Review in Games and Learning". Bristol: Futurelab. http://www.futurelab.org.uk/resources/documents/lit_reviews/Games_Review.pdf (Visitado el 14 de Julio)

PROGRAMAÇÃO MUSEOLÓGICA DO MUSEU OLIVEIRA FERREIRA

Cristina Alexandra Ferreira Castro Tavares

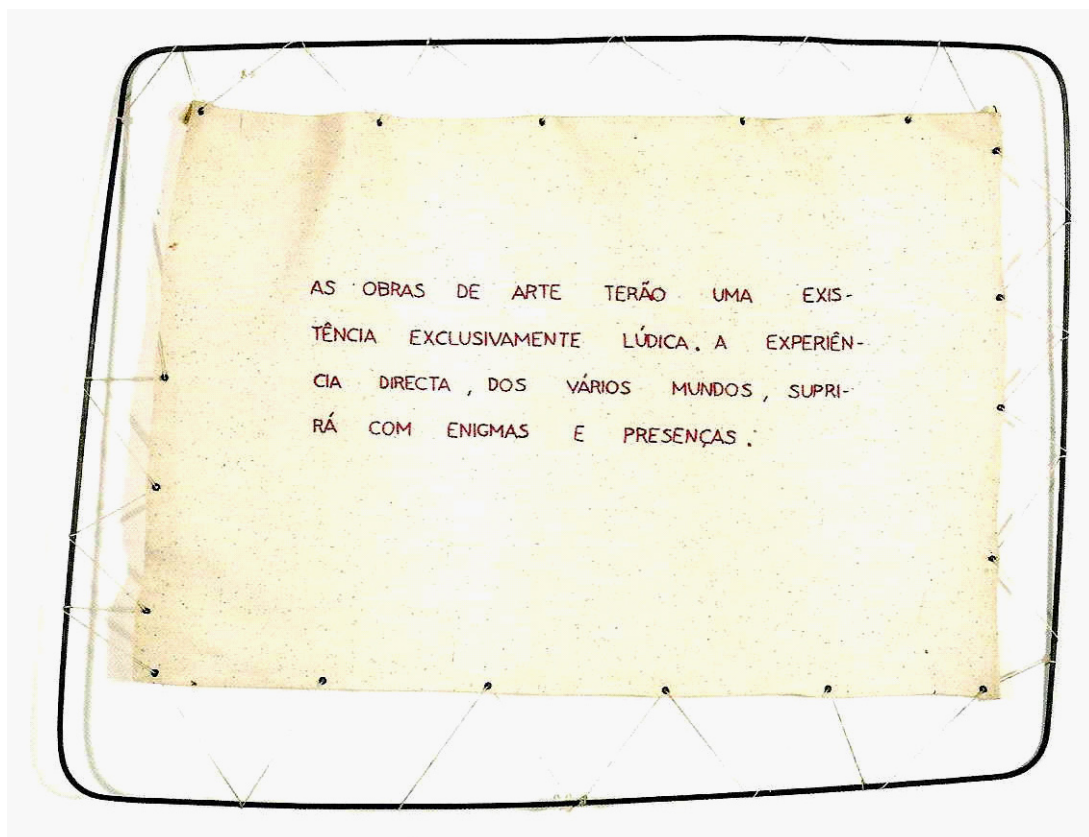
Resumo

Esta comunicação tem como objectivo divulgar a programação museológica do futuro Museu Oliveira Ferreira, dedicado à arte moderna e contemporânea. Foram elaborados oito programas distintos e articulados entre si, analisadas as necessidades e a sua pertinência ao propor os projectos derivados dos mesmos. Este artigo apoia-se em áreas tão diversas como a museografia, a história da arte, as artes plásticas, a arquitectura, o design gráfico e multimédia, a fotografia, a segurança, o direito, a economia e o marketing, aspectos tão diversos, e, no entanto, complementares da ciência museológica; todas elas se interligando e contribuindo com a sua quota-parte para a gestão museológica. Este museu assume como prioridades: as tradicionais funções museológicas de investigar, conservar e expor, bem como, uma aproximação aos diversos públicos nas suas formas distintas de comunicação e divulgação dos conteúdos museais, tornando este museu ao serviço de todos os públicos cumprindo deste modo a função essencial da instituição museológica.

Palavras-chave: Programação, Gestão de Colecções, Artes Plásticas, Arquitectura, Arte Contemporânea

Abstract

This presentation proposes the communication of the museological programming of the future Oliveira Ferreira Museum, devoted to modern and contemporary art. Eight distinct programmes have been developed and articulated with each others, their needs and pertinence were analyzed proposing projects generated by the programmes. This paper is supported in such diverse fields as museography, history of art, fine arts, architecture, multimedia and graphic design, photography, security, law, economy and marketing, such diverse set fields of knowledge are whatsoever complementary to the museological science, all of them connecting with each other and contributing with its singularity for the museological management. As priorities this museum has: the traditional functions of research, conservation and exhibit, as well as, closeness to the different audiences in its distinct ways of communication and the spread of the museum contents, making this museum focus on service of all publics accomplishing by this way the essential function of the museological institution.

Keywords: Programming, Collection Management, Fine Arts, Architecture, Contemporary Art

1. As Profecias de Abdul Varetti, Álvaro Lapa, 1972,
Álvaro Lapa, Coord. SOUSA, Anabela; SOARES, António Martins;
PINHARANDA, João – Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, s.p.

O MUSEU OLIVEIRA FERREIRA

Este artigo tem como objectivo dar o seu contributo, no sentido de alicerçar o futuro Museu Oliveira Ferreira e instalá-lo no edifício, outrora denominado Casa-Oficina Oliveira Ferreira, após conclusão da sua reabilitação, respeitando a originalidade da integridade arquitectónica, através da elaboração das bases para a sua criação, enquanto instituição museal, a partir do cumprimento das boas práticas do âmbito museológico, emanadas pelas directrizes nacionais, pelo IMC e pela RPM e pelas internacionais, através do ICOM.

A programação estruturante que aqui se apresenta manifesta a vontade de revitalizar e devolver à localidade de Miramar a sua proeminência artística na cidade de Gaia, contribuindo marcadamente para a reanimação cultural e pelo

desejo de integração na requalificação da orla costeira. Pretendemos oferecer a possibilidade do contacto com as obras dos irmãos Oliveira Ferreira, fomentar o contributo de artistas contemporâneos, e de abrir esta informação a um vasto público, devolvendo aos dois artistas (um escultor, o outro arquitecto) o lugar meritório e destacado que ambos merecem na história da arte em Portugal.
A ideia amadurecida e concertada da constituição de um museu em Miramar, surgiu de uma proposta de iniciativa individual, em Janeiro de 2008 dirigida à Gaianima Equipamentos Municipais e apresentada ao seu presidente Dr. José Guilherme Aguiar e ao seu administrador executivo Dr. Nelson Cardoso. Em boa hora a empresa municipal aceitou a ideia com agrado e tomou-a como sua, proporcionando e sustentando a intenção da programação e criação museal numa realidade concretizável; e tal aconteceu porque existia vontade de alargar a política museológica do concelho e simultaneamente, já se havia comprovado que o edifício reunia condições, encontrando-se até em fase de concretização o projecto de reabilitação arquitectónico, que visava a sua utilização para propósitos museais. Considera-se como base do documento fundador do Museu Oliveira Ferreira – MOF o protocolo de cedência do edifico, finalmente estabelecido em Julho de 2008 entre a Gaianima e a ACAG[1], detentora do edifício. Esta propõe-se ceder a casa-oficina Oliveira Ferreira à empresa municipal desde que ela se comprometa a tutelar e a instalar no referido edifício uma estrutura museal. A partir deste momento crucial na génese do museu, a Gaianima assumiu e integrou a conceptualização deste edifício na candidatura ao QREN[2] de forma a viabilizar a sua concretização, sustentabilidade e exequibilidade no âmbito da sua reabilitação global e transformação numa entidade museológica. A decisão da musealização de um espaço que origine a criação de um museu envolve, a vários níveis, apurados estudos prévios: tanto arquitectónicos, como patrimoniais bem como de recursos humanos e financeiros. Para dar corpo a este projecto inicia-se o estudo por duas vias paralelas, pelo estudo do potencial museológico e museográfico do edifício-sede, e pela investigação e inventariação das peças a incorporar no museu. A criação do Museu Oliveira Ferreira constitui uma iniciativa que se pretende de suma importância para o desenvolvimento cultural local e regional ao preservar, dinamizar e difundir o espólio da localidade e a região em que se insere, bem como uma vontade de encetar e manter relações profícuas com entidades museológicas nacionais e internacionais. Justificamos a sua configuração em museu dado o inegável significado histórico e valor artístico das colecções e do próprio edifício; este não podendo ser subtraído à

1 *Associação Cultural Amigos de Gaia.*

2 *QREN, abreviatura de Quadro de Referência Estratégico Nacional.*

colecção do museu em simultâneo como contentor e conteúdo.
O MOF configura-se como um museu de arte moderna e contemporânea pretendendo afirmar-se como espaço artístico, cultural e centro de informação sobre a vida e a obra dos irmãos Oliveira Ferreira, num lugar – o atelier, que viu nascer as suas criações artísticas e que, acreditamos, assistirá à concepção e exposição de obras de artistas contemporâneos. A programação museológica do MOF, em curso desde Julho de 2008, prevê a sua conclusão e abertura como espaço museal no início de 2011. O MOF será instalado num edifício construído na primeira metade do século XX, localizado em Vila Nova de Gaia, freguesia de Arcozelo, localidade de Miramar. Este imóvel foi projectado em 1929 pelo escultor José de Oliveira Ferreira, mas a sua conclusão só se verificou após o seu falecimento, através da intenção do arquitecto Francisco Oliveira Ferreira, seu irmão, que seguiu com rigor os projectos traçados pelo escultor para a sua casa-oficina. O traço e construção do edifício ficou a dever-se à necessidade de constituir um espaço de trabalho, que viria a ser designado por casa-oficina e que permitia esculpir uma peça de grandes dimensões, resultado de uma encomenda advinda de um concurso que os dois irmãos ganharam[3].
Durante cerca de quarenta anos os dois artistas trabalharam e viveram nesta casa-atelier. Após a morte de José Oliveira Ferreira o seu irmão Francisco decide completar o edifício de acordo com as indicações arquitectónicas deixadas pelo escultor. O edifício encontra-se, no momento presente, em fase de apreciação de reabilitação global, cabendo à Gaianima, a sua tutela, esse encargo. Está em curso um projecto de arquitectura, onde se procura respeitar a traça original da casa, dentro das possibilidades estruturais que o edifício apresenta. Encontram-se em fase de projecto, alterações no interior, com premissas simultâneas entre o programa museológico de conservar, estudar e comunicar o seu acervo, e a essência artística do edifício. Prevê-se que a reabilitação da estrutura do edifício, adaptada a instituição museológica, tenha início no ano de 2010.

PROGRAMAS MUSEOLÓGICOS

Do **programa institucional** emanam os aspectos do carácter constitutivo integral do museu isto é, os elementos que farão parte dos seus estatutos e do seu regulamento interno bem como os aspectos de natureza jurídica. Este primeiro programa define a identidade, singularidade, relevância e inovação do museu. A

3 *Concurso ganho pelos dois irmãos para a realização do monumento aos Heróis da Guerra Peninsular a implementar em Lisboa.*

partir do plano são estabelecidas as orientações internas da instituição bem como as suas relações com os responsáveis administrativos e políticos, o seu enquadramento institucional, regulamentar e jurídico. Definiram-se os princípios básicos que orientam a instituição nas suas actividades e objectivos na consolidação da sua identidade. Assume-se como o ponto de partida de iniciativa museológica em causa, constituindo um instrumento imprescindível para a criação do museu e no qual assentam os seus princípios orientadores. "O programa museológico fundamenta a criação ou fusão de museus"[4]. Neste programa desenvolvemos ainda uma proposta da missão do MOF: O Museu Oliveira Ferreira tem como missão, preservar e investigar para dar a conhecer aos seus públicos a vida e a obra dos irmãos Oliveira Ferreira, representadas por um espólio artístico de qualidade composto por esculturas, plantas arquitectónicas, desenhos e documentos e também estimular a produção de obras por artistas contemporâneos nos espaços do museu, dando continuidade ao espírito criativo dos dois artistas.

Para a elaboração do **programa de colecções**, dada a transversalidade das funções que emanam das colecções, foram considerados e equacionados os restantes programas concebidos para o MOF. A função de adquirir objectos, com vista ao acréscimo do espólio do museu, e o estudo das potencialidades de ampliação das colecções, constitui uma das funções primordiais que o MOF prossegue. Assumimos como prioridade, na incorporação de peças nas colecções do museu, a função de ampliar e completar o discurso expositivo das colecções já existentes, bem como a constituição da colecção de arte contemporânea de raiz.

No sentido de alargar o espólio do museu considera-se prioritária em primeiro lugar, a incorporação de obras de José e de Francisco de Oliveira Ferreira; em segundo lugar procura-se acrescentar ao espólio existente, obras e documentação de outros autores, que nos permitam aprofundar o conhecimento da vida e obra dos dois irmãos (*e.g.* obras da mesma época/escola artística, nacionais e internacionais). Estipula-se paralelamente às prioridades anteriores, a incorporação de obras de arte contemporânea, que de alguma forma se relacionem com a obra artística dos irmãos Oliveira Ferreira, quer no âmbito da disciplina formal, temática ou conceptual.

O MOF possui no seu acervo, objectos de carácter artístico e de apoio documental, composto por esculturas, fotografias, desenhos e documentação diversa. Para o incremento das colecções do museu, encetaram-se contactos com familiares directos dos artistas, a par de coleccionadores particulares, tendo resultado no encontro de um conjunto de documentos e de obras centrado na vida e obra dos dois irmãos Oliveira Ferreira.

4 *DR, nº 195, de 19 de Agosto de 2004, I Série-A, Lei n.º 47/2004, Artigo 86º, p. 5389.*

O espírito da constituição do espólio do MOF é o de voltar a reunir no local, que outrora foi o palco da vivência e da criação dos dois irmãos, as obras e os documentos que por diversas vias se foram dispersando ao longo dos tempos. Pretende-se, com esta colecção, contribuir para o conhecimento da vida e obras destes dois criadores, por um vasto público, ao preencher o fosso existente nas diversas colecções, que, ao voltarem a encontrar-se num só lugar – o espaço do MOF, se completam e voltam a fazer um sentido de conjunto e de narrativa.

No **programa arquitectónico** assinalam-se as necessidades espaciais e infraestruturais, necessárias ao bom funcionamento do MOF. Analisam-se as divisões actuais do edifício e propõe-se a sua reestruturação e adequação em consonância com os restantes programas. O presente estudo foi concebido a partir das plantas e alçados originais e dos documentos escritos da época em que o imóvel foi projectado, bem como através dos levantamentos efectuados pelo arquitecto André Lopes Cardoso, com o apoio conceptual e estruturante do arquitecto Nuno Bessa. Os espaços e divisões do interior do edifício encontram-se em processo de reestruturação e adaptação, com vista a permitir a criação de um espaço polivalente, modelar e flexível, configurando-se apto a receber uma programação dinâmica e diversificada[5]. "Para que o museu possa desenvolver as suas funções e cumprir os fins de estudo, educação e deleite requerem-se uma série de âmbitos específicos apropriados às colecções, ao pessoal e ao público, de modo a que a sua distribuição, volume e disposição estejam sujeitos ao programa e ao funcionamento geral da instituição"[6].

O edifício assume uma dimensão dominante na escala urbana onde está inserido, destacando-se pela nave central alargada e de pé-direito triplo. Após análise da proposta arquitectónica em fase de projecto, que transformaria e descaracterizaria em demasia o edifício, optou-se pela solução lógica de o restaurar e conservar, sem alterações significativas exteriores. Julgamos ser esta a forma correcta de dignificar os autores primeiros deste edifício, perpetuando a sua memória, o seu valor histórico e estético, bem como o dinamizar do espaço, que irá ser transformado em museu. Configura-se este imóvel como um testemunho vivo da identidade nacional, de uma época histórica da arquitectura portuguesa do século XX e dotado de uma identidade arquitectónica singular. Destaca-se o atelier de artistas que representa

5 *Tradução nossa. Francisca Hernández Hernández – El museo como espacio de comunicación. Gijón: Trea, 1998, p. 161. "Os grandes templos das artes, considerados como lugares de contemplação, convertem-se agora em espaços de integração cultural, respondendo assim às exigências de uma sociedade que reclama uma participação mais activa nos processos da cultura contemporânea".*

6 *Tradução nossa. Francisca Hernández Hernández – op. cit., p. 123.*

um dos *leitmotifs* da missão do museu. Após análise das candidaturas dos artistas e da conformidade com o regulamento próprio, o atelier pretende acolher artistas residentes nas suas instalações. Tem como objectivo principal proporcionar-lhes um espaço de desenvolvimento do seu trabalho plástico, em oficinas preparadas para funcionarem como espaços de criação. Deverá ser um espaço neutro e multifuncional, com possibilidades de adequação às necessidades dos projectos propostos pelos artistas.

O **programa de exposições** actua em relação directa com os restantes programas, num sentido de afirmação do amplo espectro e importância do discurso expositivo no museu. A exposição constitui o médium principal do museu, como a estrutura que permite o contacto directo do acervo e do seu discurso com o visitante, actuando como interlocutor entre este e o acervo do museu. A mensagem principal da exposição permanente do MOF é a da comunicação da vida e da obra dos irmãos Oliveira Ferreira aos seus visitantes. Traçaram-se os seus percursos biográficos e artísticos, em grande medida, vividos e aplicados às suas obras em simultâneo, uma vez que o trabalho dos dois artistas se entrecruza, e em alguns casos se complementa. Enquadrou-se a exposição permanente no seu contexto social, político, económico e artístico. Esta exposição, conjugando os recursos de comunicação, deve contar uma história, a da vida e a obra dos dois artistas, bem como proporcionar o deleite aos seus públicos, das obras como criações individuais, fruto de uma época distinta da história da arte em Portugal. Pretende-se apresentar, as contribuições ao nível artístico dos dois irmãos, para o desenvolvimento da arte em Portugal, enquadrando-os na geração de artistas a que pertenceram, dando a conhecer a cultura da época e o papel do artista e do arquitecto na primeira metade do século XX. Propomo-nos contar esta narrativa, remetendo a exposição para a época da vivência dos irmãos Oliveira Ferreira, e em simultâneo, abordando as temáticas artísticas e culturais à luz da época presente. Sendo uma exposição de arte, a sua mensagem mais importante será, em grande medida, transmitida pela estética de cada objecto – "as exposições artísticas são um fenómeno especial, onde o significado se funde com o irracional, o irreal e o emocional"[7]. Tomou-se como critério organizativo dos conteúdos da exposição, a individualidade dos dois artistas, a técnica dos objectos a expor, e dentro desta, alinharam-se os bens culturais segundo a sua cronologia e temática de grupo.

7 *Tradução nossa. Ivo Maroevic – "The museum message: between the document and information". in, Eilean Hooper - Greenhill – Museum, Media, Message. New York: Routledge, 1995, p. 35.*

No **Programa de Difusão e Comunicação** trata-se de, analisar as necessidades de comunicação e difusão do museu e de definir os diversos aspectos em que estas assentam. No museu a capacidade e a potencialidade de comunicar assume-se como uma das suas funções primordiais. A museologia postula, como uma das suas metas mais firmes, a abolição das barreiras físicas e sociais e o acesso livre e voluntário de toda a sociedade ao museu[8]. Embora esta meta não tenha ainda sido alcançada, nas últimas décadas os museus têm realizado esforços significativos no sentido de uma aproximação a este ideal, por enquanto, utópico. Um dos princípios em que assenta a política museológica nacional rege-se pelo "princípio de serviço público, através da afirmação dos museus como instituições abertas à sociedade"[9].

No momento de pensar em como satisfazer as necessidades dos visitantes do museu, é importante tomar em consideração que a realidade da sociedade moderna é, na sua essência, multiétnica[10]. Nesta perspectiva compete-nos analisar os públicos potenciais que visitarão o MOF, pensando na sua diversidade intrínseca. Pretendemos atingir uma meta que consideramos fundamental: garantir a igualdade de oportunidades no acesso aos equipamentos museológicos e às actividades do MOF, programando e concretizando um museu para todos, atendendo às especificidades de cada um dos grupos de visitantes[11]. Examinamos os tipos de público para quem orientamos os serviços do museu, destacando, de um modo especial, as exposições, os meios e as actividades de divulgação e os demais serviços comerciais da instituição[12].

No **programa de segurança**, em conjunto com a problemática da temperatura, da humidade e de outros factores potencialmente nocivos que é necessário combater, a questão da segurança e protecção do museu apresenta-se como uma das obrigações mais fundamentais que o responsável pelo museu deve enfrentar com a maior precaução e zelo[13]. Este programa "deve explicitar todos os aspectos necessários que afectam a segurança da instituição, de um ponto de vista global:

8 *Aurora Leon – El Museo: Teoria, praxia y utopia. Madrid: Cátedra, 1995, p. 76.*

9 *DR. nº 195, de 19 de Agosto de 2004, I Série-A, Lei n.º 47/2004, p. 5379.*

10 *Eilean Hooper Greenhill – Los museos y sus visitantes. Gijón: Trea, 1998, p. 137.*

11 *Tradução nossa. Francisco Asensio Cerver – La arquitectura de los museos. Barcelona: Arco Editorial, 1997, p. 20. "Na cidade actual, o museu desempeña um papel análogo ao das antigas catedrais. O lugar escolhido para valorizar as esperanças e as contradições do nosso tempo".*

12 *Criterios para la elaboración del plan museológico. Madrid: Ministerio da Cultura Español/ Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones y Información, 2005, p. 148.*

13 *Alonso Fernández Luís – op. cit., p. 228.*

acervo, edifício, pessoal e público"[14]. Pretende-se a formalização, a incorporação e a normalização de regras e de medidas de segurança com vista a prevenir e neutralizar os perigos. Este programa baseia-se em "quatro pilares essenciais, que devem estar perfeitamente relacionados e coordenados, para garantir a qualidade do sistema: análise de riscos, meios técnicos, meios humanos e meios organizativos"[15]. A dimensão dos riscos que o museu enfrenta, com vista à protecção dos seus bens culturais, engloba os furtos, os actos anti-sociais, a incúria e os incêndios[16].

No **programa recursos humanos** estabelecemos a definição das funções, da formação, da qualificação profissional, do perfil, da organização do pessoal permanente e não permanente, das aquisições de serviços externas e dos voluntários que colaboram directamente com o museu.

Configurando-se o MOF como uma instituição de dimensão reduzida, os seus recursos humanos serão, em medida, proporcionalmente adequados à sua estrutura. Neste âmbito, a legislação nacional recomenda que "os museus com pequena dimensão devem estabelecer acordos com outros museus ou com instituições públicas ou privadas para reforçar o apoio ao exercício das funções museológicas, de acordo com as suas necessidades específicas" [17].

O desenvolvimento do **programa económico** está intrinsecamente ligado ao regime jurídico do museu[18] e por consequência à sua tutela, define-se nele o regime económico e o sistema de financiamento da instituição museal. Propomos a gestão financeira e de recursos económicos para a instituição com inter-relação e desenvolvimento nos seguintes programas: de colecções (a incorporação, a documentação, a investigação e a conservação), de exposições, de difusão e comunicação (receitas provindas dos serviços ao público e produtos de difusão), arquitectónico, de segurança e de recursos humanos[19].

14 Tradução nossa. Criterios para la elaboración del plan museológico. p. 152.

15 Idem. Ibidem.

16 O Panorama Museológico em Portugal [2000-2003]. Lisboa: OAC; IPM, 2005, p. 45. "[...] no ano de 2002, 72% das entidades museológicas portuguesas estavam protegidas com pelo menos um dos sistemas – Anti-roubo ou Anti-incêndio".

17 DR. nº 195, de 19 de Agosto de 2004, I Série-A, Lei n.º 47/2004, p. 5384.

18 Criterios para la elaboración del plan museológico. p. 160.

19 Idem. Ibidem.

CONCLUSÃO

Após elaboração dos programas construídos em total articulação entre si, concluímos que o MOF possui todas as condições para o cumprimento das funções museológicas que lhe são atribuídas, para se constituir como um museu de referência em Vila Nova de Gaia, bem como para marcar a sua posição ao nível nacional, num claro sentido de uma actualização constante à luz da nova museologia. Contudo, temos plena consciência de que restaram ainda muitos dados para investigar, e hão-de sempre restar, dado que a história de arte e os objectos culturais são moldáveis pelo tempo e pela perspectiva de quem os estuda e comunica. Será necessário prosseguir com os projectos que emanam de cada um dos programas elaborados, programas esses que originaram "programas futuros". Nestes projectos incluímos todos quantos, à luz da lei-quadro nacional de museus constituem documentos de gestão, obrigatórios em qualquer museu, e simultaneamente perspectivamos outros adequados à singularidade do MOF.
Deste modo, a partir do programa institucional deverá ser clarificado o funcionamento dos órgãos do museu, formulados os seus estatutos, bem como o seu regulamento interno. O programa de colecções perspectiva diversos projectos que serão concretizados a curto prazo, tais como, o levantamento fotográfico e o inventário do maior número de obras possível dos dois irmãos, bem como as políticas de incorporações e de conservação dos bens culturais. Do programa de arquitectura resultará o mais oneroso e eventualmente o mais moroso dos projectos, a reabilitação do edifício e o restauro dos seus elementos singulares, numa coordenação com a programação museológica global. O programa de exposições dará corpo à exposição permanente, ao seu desenho geral, bem como aos elementos interactivos, audiovisuais e gráficos que o estruturam e complementam.
O programa de difusão e comunicação permitirá a implementação de estudos dos públicos e de *marketing*, a avaliação da exposição permanente, a planificação das exposições temporárias, a elaboração de material de comunicação, a criação da imagem institucional e a concepção do manual de identidade corporativa. Do programa de segurança destacamos o respectivo plano como elemento essencial à prevenção e minimização dos danos.

Os museus funcionam como uma das instituições sociais mais prospectivas da nossa época e englobam a preservação de heranças públicas, como acontece com a vida e obra dos irmãos Oliveira Ferreira. O estudo destas realidades e a exposição do acervo dos referidos artistas constituem a memória activa das raízes da sociedade de Miramar.

Prevemos a abertura do MOF ao público no início do ano de 2011, quando, cremos,

ocupará uma posição de destaque e de valorização na cidade de Vila Nova de Gaia, contribuindo também para ressuscitar a sua áurea artística, e, simultaneamente, possibilitando o desenvolvimento da arte contemporânea.
Cremos que este artigo poderá contribuir para a afirmação da política museológica em Vila Nova de Gaia, porque o MOF enriquece e comunica à comunidade o seu património cultural e a sua identidade própria.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Edward P. – *Museums in motion. An introduction to the history and functions of museums*. Nashville: American Association for State and Local history, 1993.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luís – *Museologia introduccion a la teoría e prática del museo*. Madrid: Istmo, 1993.

Arte Pública. São Paulo: SESC, 1998.

CAMPILLO GARRIGÓS, Rosa – *La gestión y el Gestor del Patrimonio Cultural*. Murcia: Editorial KR, 1998.

Circulação de bens culturais móveis. Lisboa: IPM, 2004.

Criterios para la elaboración del plan museológico. Madrid: Ministerio da Cultura Español/ Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones y Información, 2005.

GARCÍA BLANCO, Ángela – *Didáctica del Museo: El descubrimiento de los objetos*. Madrid: ed. De la Torre, 1988.

GOMES, J. Costa – *José de Oliveira Ferreira: Um escultor quase esquecido*. Vila Nova de Gaia, 1981.

GONÇALVES, Rui Mário – *História da Arte em Portugal. Os Pioneiros da Modernidade. Vol. XII*, Lisboa: Alfa, 1993.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca – *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea, 1998.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca – *Manual de Museología*. Madrid: Editorial Síntesis, 1998.

HOOPER - GREENHILL, Eilean – *Los Museos y sus Visitantes*. Gijón: Ediciones Trea, S.L., 1998.

HOOPER - GREENHILL, Eilean – *Museum, Media, Message*. New York: Routledge, 1995.

HOOPER - GREENHILL, Eilean – *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Trea, 1998.

ICOM – *Code of Ethics for Museums*. Paris, 2006.

KOTLER, Neil; KOTLER, Philip – *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona: Ariel, 2000.

LEON, Aurora – *El Museo: Teoria, praxia y utopia*. Madrid: Cátedra, 1995.

LORD, Barry; LORD, Gail Dexter – *Manual de gestión de museos*. Barcelona: Ariel, 1998.

Museus e Acessibilidade. Lisboa: IPM, 2004.

Museus, discursos e representações. Coord. Alice Semedo; J. Teixeira Lopes – Porto: Edições Afrontamento, 2005.

O Panorama Museológico em Portugal [2000-2003]. Lisboa: OAC; IPM, 2005.

SELWOOD Sara – *The Benefits of public art: the polemics of permanent art in public places*. London: Policy Studies Institute, 1995.

Damiano Gallinaro

Licenciado em Lei e Antropologia Cultural, doutorando em Etnologia. Experiência de trabalho de campo em Toscana (Italia) para a reconstrução da memória pública das matanças fascistas (2002-2005); em Roma no Hospital S. Gallicano para a tese de licenciatura em antropologia na area de antropologia médica (2005); em ex-Jugoslavia estudos de caso sobre as relações entre etnologia e fronteiras (2002-2009). Trabalho de campo em Cabo Verde finalizado a tese de doutoramento "Antropologia, turismo e redefinição do espaço nas Ilhas do Cabo Verde" (2006- 2010).

O PAPEL DO MUSEU DA RESISTÊNCIA DE CHÃO BOM NO DESENVOLVIMENTO TURÍSTICO DA VILA DO TARRAFAL – CABO VERDE

Damiano Gallinaro

Resumo

O Concelho do Tarrafal é um dos lugares mais privilegiados para passar férias nas ilhas de Cabo Verde. Mas há uma imagem negativa do Concelho que está associada à presença de um Campo de Concentração, entre os anos de 1936 e 1974, na vila de Chão Bom. Entretanto, a valoração dessa Colônia Penal pode ser considerada uma oportunidade para melhorar a imagem da região e favorecer a sua projeção internacional.

Com a resolução 33/2006, o Campo de Concentração foi considerado Patrimônio Nacional da República e o dia 29 de Outubro, Dia da Resistência Antifascista.

Porém, que papel pode ter um museu no desenvolvimento do turismo dessa região? Como os moradores do Tarrafal relacionam suas histórias com o Campo de Concentração? Quais são as estratégias de desenvolvimento da implementação e futuro de um museu?

Palavras-chave: Museus, Patrimônio, Turismo, Espaço, Comunicação

Abstract

Tarrafal's region is one of the favourite tourist place in Cape Verde Islands. However, the negative image of the place is linked with the presence from 1936 to 1974 of a Concentration Camp built in the village of Chão Bom. Despite everything, the exploitation of this prison can be an opportunity to improve the image of the region and promote its international profile.

By the Resolution 33/2006, the field was considered National Treasures and October 29, the day of anti-fascist resistance.

But, what is the role that the museum can have in developing tourism in this region? How people feel the relationship with the field and its history? What are the strategies of development?

Keywords: Museums, Heritage, Tourism, Spaces, Communications

O Concelho do Tarrafal está situado na Ilha de Santiago, no Arquipélago de Cabo Verde; o Concelho é precisamente a Achada Grande de Chão Bom, local onde foi construída, em 1936, uma "Colônia Penal". O Arquipélago tem uma área de 4.033 km² e é formado por dez ilhas e treze ilhéus. Especificamente, a Ilha de Santiago tem um comprimento de 54.900 metros e uma largura máxima de 29.000 metros. A nível administrativo, a Ilha é constituída por onze concelhos. O Concelho do Tarrafal, situado no extremo Norte da Ilha, cobre uma área de 212,4 km² e tem una população de 17.792 habitantes (censo 2001).

Algumas lendas dizem que Tarrafal foi terra de "Tarrafis", planta com origem em clima tropical seco, outras, que foi lugar de pesca com "Tarrafe", instrumento de pesca utilizado nos tempos remotos, nas aldeias piscatórias de Cabo Verde. Mas existe uma terceira lenda, inventada a partir do momento de criação do Campo de Concentração, que diz que Tarrafal é o "Inverso do Paraíso prometido aos homens nas Escrituras". "Terra de onde brota o fel e não o mel." O pior dos piores locais da pior ilha...", disse o preso Miguel Francisco Rodrigues no seu testemunho.

Essa descrição vai contra a realidade turística odierna. Tarrafal é um dos lugares mais privilegiados para passar férias nas ilhas de Cabo Verde. A questão é que, associado ao Concelho, existe um Campo de Concentração, criando um certo estigma à região. Para alguns, ainda hoje, falar de Tarrafal é relembrar a tortura, a morte, o fascismo.

Entretanto, Tarrafal possui um potencial turístico natural a ser valorizado e explorado (Costa 2000). No futuro pode ser transformado em um dos maiores centros turísticos de Cabo Verde, mas de fato os 48 anos de existência de uma instalação prisional conotaram o Concelho com as práticas ali aplicadas. Os maus tratos recordados pelos presos políticos que por lá passaram de forma alguma criam condições propícias à apreciação das suas belezas naturais.

O turismo no Tarrafal ocorre fundamentalmente nos finais de semana, quando turistas estrangeiros ou, principalmente, da Cidade da Praia vão para lá. O próprio Campo de Concentração, agora Patrimônio Nacional e Museu de Resistência, atrai pessoas a este local cheio de memória.

Mas Como transformar o problema do Campo em um recurso útil?

O Campo de Concentração do Tarrafal

A escolha do Tarrafal foi relacionada com a sua localização: situa-se distante da Cidade da Praia e afastado dos meio de comunicação. Uma localização ideal para que os testemunhos dos acontecimentos do Campo não se tornassem públicos a todo o mundo.

A construção do Campo foi de inteira responsabilidade do Ministério das Obras Públicas e Telecomunicações. De acordo com o projeto do Ministério, o Campo de Concentração do Tarrafal teria uma área de 1700 hectares, sujeita à ampliação, caso fosse necessário.
Pode-se dividir a construção do Campo de Concentração do Tarrafal em duas fases distintas. A primeira fase (1936-38) com a chegada dos primeiros 150 presos antifascistas, de diversas profissões; as instalações eram tendas de lona sem condições mínimas de habitabilidade e de higiene, faltavam ainda luz e ventilação. O Campo era delimitado por arame farpado em toda a sua volta, impedindo qualquer contato com o exterior. O único edifício de pedra era a cozinha. A segunda fase (até o primeiro fechamento, em 1954) compreende a época das construções dos primeiros pavilhões de pedra e a chegada do médico Esmeraldo Pais Prata. As primeiras construções de alvenaria permitiram a transferência dos reclusos para as novas instalações, dentro do perímetro do Talude.
De fato, foi instalado no Chão Bom ao invés de uma Colônia Penal, como relata o Decreto-lei número 26:539, de Abril de 1936, um verdadeiro Campo de Concentraçã□o? Essa prisão foi concebida, pelo menos na teoria, dentro da ótica dos diferentes tipos de estabelecimentos prisionais. Um estabelecimento destinado ao cumprimento de penas, na vertente de prisões especiais, (Decreto lei número 26:643 de 28 de Maio de 1936). Mas, como confirmado pelos testemunhos (Soares 1977, Pires 1975), podemos dizer que, na prática, no Tarrafal funcionou entre 1936-54 um verdadeiro Campo de Concentração como aqueles que foram criados na Europa, na África do Sul e no Brasil, com o intuito de eliminar da vida política e social todos aqueles que eram contra aos ideais e políticas da Ditadura Salazarista. A designação de Colônia Penal constituía uma espécie de eufemismo para que o Governo de Salazar mandasse adiante o projeto de erradicação dos seus opositores sem alarmar a opinião publica.

Um percurso no quotidiano do Campo

A condição de prisioneiros começava a partir do momento em que davam entrada nos navios, nos portos de Lisboa, com destino à Cabo verde. Depois de uma longa viagem (a primeira viagem foi em 18 de Outubro 1936), o desembarque no Tarrafal era em fila indiana, como em todos os momentos formais. Após o desembarque, agrupavam-se de dois em dois e percorriam cerca de 2,5 km a pé, até a "Aldeia da Morte".
No Tarrafal os reclusos eram levados para a Secretaria da prisão a fim de prestarem algumas informações e entregarem toda a documentação necessária. Depois da

entrada propriamente dita nas muralhas, ou no cerco do Talude, eram verificados e confiscados todos os bens pessoais proibidos dentro das barracas. Existia um regulamento interno obrigatório, desde o levantar até à hora do recolhimento; tudo era alertado pelo sino do Campo.

A vida começava às 5h da manhã; entre às 5h e às 5h30 os reclusos levantavam, vestiam-se, calçavam-se e preparavam-se para o café da manhã. Às 6h tocava o sino para a formação da primeira fila de prisioneiros para então iniciar os trabalhos em um lugar do Campo chamado "Avenida das Acácias". Depois da formação da fila e do cumprimento ao chefe dos guardas, fazia-se então a distribuição das tarefas ou das brigadas. Às 10h30, o sino tocava para o término do trabalho da manhã; às 11h era o sinal para o almoço, depois, entre às 12h e às 14h, o período de descanso nas barracas ou nos pavilhões. Era um período de silêncio absoluto. Às 14h tocava o sino para formar a fila e então iniciar os trabalhos da tarde. O trabalho decorria entre às 14h e às 16h30h; os reclusos tinham uma hora para se prepararem para o jantar; às 17h30 tocava o sino para o jantar. O período entre o jantar e o recolher era considerado pelos reclusos como um grande momento de convivência, dedicavam-se às leituras, às conversas; era um dos momentos de maior liberdade no quotidiano dentro do campo. À 20h30 tocava o sino para o recolher; depois da contagem dos prisioneiros em frente de suas camas. Em seguida, o som do corneteiro tocava o "silêncio absoluto".

Aos fins-de-semana, sábados e domingos, não havia brigadas fora do Campo. Esse dias eram reservados às limpezas e às arrumações. O sábado era chamado o dia da batalha contra os parasitas. O domingo era considerado dia de descanso.

Naturalmente, as condições de habitabilidade no Campo, como era da prever, não eram as mais desejadas. A destruição das barracas pelos fenômenos da natureza acarretou nas primeiras construções em pedra; a vida dentro dos pavilhões ficou mais organizada e melhorou a limpeza, mas faltava conforto e proteção contra mosquitos. A falta de condições de habitabilidade também estava diretamente ligada à falta de água, que durante muito tempo tinha que ser transportada de outros lugares (o poço de Chão Bom) pela Brigada d'água, constituída por um grupo de oito reclusos. A assistência médica e medicamentosa era deficitária, senão mesmo inexistente. Só em Abril de 1937 é que se apresenta um médico, mas o seu trabalho não era para curar e sim "para passar certidões de óbito".

A permanente falta de medicamentos e de assistência médica se refletia na vida diária, vindo a falecer os primeiros reclusos. No período entre 1936-1954, faleceram 34 antifascistas, em um total de 360 reclusos.

O ambiente de mal-estar era a realidade permanente no quotidiano da prisão; o culminar das práticas de maus-tratos teve o seu impacto com a inauguração

e funcionamento da Frigideira. Esse espaço situava-se a cerca de 300 metros do portão principal da entrada do Talude e a uns 100 metros da companhia dos soldados angolanos. Era uma pequena construção completamente fechada cujas paredes, chão e teto eram constituídos por cimento. Era um bloco em forma de retângulo com cerca de cinco a seis metros de comprimento por três de largura e dividido ao meio por uma parede que formava duas celas. Tinha uma única porta em ferro. Era exposta à permanente ação do sol. A renovação do ar só era feita quando a porta era aberta nos períodos de entrega das refeições, de manhã e à tarde. A alimentação era a pão e água e não existia sabão nem água para banho. Com o fim da Guerra Mundial e as fortes pressões da Comunidade Internacional, a Frigideira foi completamente desmantelada e os seus restos foram enterrados em Ribeira dos Flamengos; por cima deles foi construída uma escola primária. Contudo, foi construída na área onde se situava uma pequena capela em memória de todos aqueles que sofreram nesse espaço.
Em de Janeiro de 1944, foram liberados dois alemães, um polaco e o italiano Bartolini; em Outubro de 1945 foi decretada anistia para cento e dez presos. A partir desse momento, o Campo passou a funcionar com cerca de quarenta reclusos. O campo fechou “suas portas” em 26 de Janeiro de 1954, mas só dois anos depois foi legalmente fechado.
Após um período de sete anos de fechamento (1954-1961), o espaço físico do então Campo de Concentração reabriu em 1961 com o surgimento da Guerra Colonial, para funcionar como Campo de Trabalho, destinado aos presos africanos de delitos políticos e comuns.
Com o fim da Guerra Colonial e o 25 de abril de 1974, e conseqüentemente com a Independência de Cabo Verde, o mesmo espaço passou a funcionar, entre 1975-1985, como centro de recrutamento e quartel militar,albergando as tropas do exército Caboverdiano. Entretanto, com o encerramento do quartel militar esse espaço ficou completamente voltado ao abandono.

O futuro do Museu e o papel no desenvolvimento turístico do Concelho do Tarrafal

A falta de conhecimento do valor e da importância que esse patrimônio podia ter para a história, levou a que as casernas da PIDE fossem completamente destruídas, pelas ordens do poder local, na década de noventa. No entanto, o antigo Campo de Concentração passou a ser objeto de estudo e de análise do Governo com o objetivo de o transformar em Museu da Resistência. Apesar de já terem sido feitas algumas obras de recuperação, falta muito para que o futuro Museu da Resistência torne-se uma realidade.

Com a resolução 33/2006 essa prisão é decretada Patrimônio Nacional da República de Cabo Verde e o dia 29 de Outubro, Dia da Resistência Antifascista. Os Caboverdianos em geral, e os naturais do Concelho em particular, desconhecem, na maioria, aquilo que de certa forma faz parte da sua própria história. O valor histórico daquele espaço para a maior parte dos naturais da Ilha de Santiago é desconhecido e insignificante. O antigo Campo de Concentração e Campo de Trabalho do Tarrafal constitui um patrimônio histórico e político que merece ser valorizado.

Sendo o turismo uma das fontes econômicas deste Concelho, a valorização do Tarrafal enquanto ponto de atração turística promovida pela Câmara, constitui uma estratégia positiva de turismo ecológico e cultural. É urgente que se divulgue o valor do seu passado histórico, da sua cultura antes que todas as vozes das testemunhas sejam apagadas (Gallinaro 2005). Para tal, a transformação do antigo Campo de Concentração do Tarrafal em Museu da Resistência será uma das fontes vivas para a valorização do turismo no Concelho.

Mas ainda há muito a ser feito. Embora um bom trabalho (Tavares 2007) tem sido realizado no que diz respeito à reconstrução histórica da primeira fase do Campo de Concentração, falta um estudo aprofundado sobre a segunda fase (1961-1974), durante a Guerra Colonial, quando funcionava como campo de trabalho, destinado aos presos políticos e comuns africanos.

Um primeiro passo foi a organização do Simpósio Internacional, em Maio de 2009. Logo após o Simpósio, na cela de prisioneiros de Angola, foi criada uma série de cartazes com fotografias dos presos com as suas reflexões sobre o campo e à vida cotidiana.

O Governo de Cabo Verde está trabalhando para tornar o campo Patrimônio da Humanidade. O Campo deve se tornar um lugar onde são recolhidas pequenas histórias que possam reconstruir essa grande e horrível história que foi a Guerra Colonial.

Mas quais são as estratégias para o desenvolvimento do museu e quais os exemplos a seguir?

Além da galeria de imagens e histórias que foram mencionadas, falta quase tudo. Visitas guiadas não são possíveis e há apenas uma sala de leitura que serve como ponto de informação, aberta apenas com agendamento.

Entretanto, o fato de o campo estar, neste momento, em seu estado original, sem sofrer intervenções que visem transformar o espaço, pode ser um recurso.

Se observarmos outras experiências relacionadas com a instalação de exposições dentro de Campos de Concentração, especialmente na Alemanha, poderemos notar quantas vezes as medidas de reestruturação alteraram significativamente o que era

a composição original do Campo (Feltri 2000). Em outros casos, essas reformas eram necessárias (como em Dachau, Buchenwald e Sachsenhausen) a fim de recuperar os edifícios e desmantelar estruturas falsas. No entanto, não há inserções falsas no Campo do Tarrafal, os trabalhos necessários são apenas os que visam a conservação dos edifícios.

Na experiência alemã(Gilcher-Holtey 2001), para que um espaço histórico possa ser considerado um "lugar de memória" (Gedenkstatte, em alemão) deve ser:

1) "autêntico", que está ligado aos crimes do fascismo e aberto ao público

2) devem possuir uma exposição permanente (possivelmente para reconstruir a história completa do lugar)

3) deve ser realizado com continuidade um programa de educação e pesquisa.

Precisa-se, no caso do Museu do Tarrafal, de um grande esforço, ainda em curso, a fim de fazer com que os espaços historicos sejam bem compreendidos pelos visitantes. Faltam legendas bilíngües (pelo menos em Espanhol ou Inglês), e interatividade.

A instalação deve envolver o espectador (sem alterar a estrutura original do campo) a nível cognoscitivo antes que emocionalmente, transformando-o em uma espécie de pesquisador.

São portanto necessárias atividades educativas que estejam baseadas em uma participação total, levando a criação de uma ponte entre o presente e o passado.

Ainda mais importante é a inclusão do futuro Museu nas redes integradas de Museus da Memória. Só desta forma cria-se um vínculo com o lugar que pode ser uma alavanca para um novo tipo de turismo que não está mais ligado exclusivamente ao sol e mar, mas ao turismo cultural que ainda falta no arquipélago de Cabo Verde.

Referências

Costa M.(2000) O Turismo e as Suas Implicações no Concelho do Tarrafal, Tese para a obtenção do Grau de Licenciatura em Geografia, Praia, UNICV

Feltri F.M.(2000) "Un Passato Ingombrante. La Gestione dei Luoghi della Memoria in Germania Dopo la Riunificazione", Novecento,3,pp.135-138.

Gallinaro D.(2005), "Prima Che si Dimentichi Tutto. Il ricordo e L'attualizzazione della Memoria della Strage di Sant'Anna" in Pietro Clemente –Fabio Dei et al.(orgs), Poetiche e Politiche del Ricordo, Roma, Carocci editore

Gilcher-Holtey I.(2001) "Chi Definisce Ciò che Deve Essere Ricordato? Sulla Costruzione della Memoria Collettiva Nella Bundesrepublik", Novecento,5,pp.23-70

Pires Correia(1975) Memórias de um Prisoneiro do Tarrafal, Lisboa, Ed. Deàgà

Soares Pedro(1977) Tarrafal Campo da Morte Lenta, Lisboa, Ed. Avante,

Tavares José Manuel Soares(2007) O Campo de Concentração do Tarrafal (1936-1954). A Origem e o Quotidiano, Lisboa, Edições Colibri.

Paginas web:
"Sobre o Campo de Concentração de Buchenwald" http//www.buchenwald.de (acedido em 25 julho 2009)

"Sobre o Campo de Concentração de Dachau" http//www.kz-gedenkstaette-dachau.de (acedido em 27 julho 2009)

"Sobre o Campo de Concentração de Sachsenhausen http//www.gedenkstaette-sachsenhausen.de (acedido em 27 julho 2009)

"Sobre Topographie des Terrors" http//www.topographie.de (acedido em 30 julho 2009)

Manuelina Maria Duarte Cândido

Possui graduação em História pela Universidade Estadual do Ceará (1997), especialização em Museologia para Universidade de São Paulo (2000) e mestrado em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (2004). Tem experiência nas áreas de História, Museologia e Arqueologia, atuando principalmente nos seguintes temas: museologia, preservação, patrimônio cultural, educação patrimonial e história dos museus. É membro do Conselho Internacional de Museus (ICOM), faz parte da atual gestão do Comitê Brasileiro do ICOM na qualidade de suplente do Conselho Administrativo. Participa da Diretoria da ANPUH-CE. Tem livros e artigos publicados nas áreas mencionadas, atua como docente e como consultora. Ex-gestora do Museu da Imagem e do Som do Ceará (MIS-CE). É membro do Instituto Praeservare - Preservação do Patrimônio Cultural, onde atualmente ocupa o cargo de Vice-Presidente. Participa da Rede de Educadores de Museus do Ceará (REM-CE), na qualidade de Coordenadora de Estudos.

DIAGNÓSTICO MUSEOLÓGICO: ESTUDOS PARA UMA METODOLOGIA

Manuelina Maria Duarte Cândido

Resumo

A pesquisa tem como objetivo estudar e propor uma metodologia para a realização de diagnósticos museológicos, apontando caminhos para sistematizar a elaboração de documentos que visem à qualificação da ação dos museus e aprimorar suas relações com as políticas culturais. Para tanto, se insere no âmbito da interdisciplinaridade com áreas como a Museologia, notadamente no que diz respeito à gestão institucional museológica, a História, no que diz respeito à história dos museus, e a Educação, pois o museu é considerado como um espaço para desenvolvimento e aplicação de uma pedagogia museológica.

Palavras-chave: Diagnóstico Museológico, Plano Museológico, Qualidade

Abstract

The research aims to study and propose a methodology for museological diagnosis, pointing out ways to standardize the preparation of documents aimed at the characterization of the action of museums and improve their relations with cultural policies. As such, it forms part of the interdisciplinary areas such as Museology, particularly regarding museums management, History, regarding the history of museums, and Education, because the museum understood as an area for development and implementation of a museological pedagogy.

Keywords: Museological Diagnosis, Museological Plan, Quality

Introdução

Esta é uma pesquisa de doutorado que está sendo desenvolvida junto à Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Com ela pretendemos avançar no sentido de uma reflexão teórica e também da elaboração de um instrumento de trabalho. Partimos do pressuposto que a qualificação da relação entre o homem e o objeto em um cenário é parte intrínseca da atuação da Museologia que, como disciplina aplicada, não se limita apenas ao olhar crítico sobre o problema: A Museologia se propõe a "*1º) identificar e analisar o comportamento individual e/ou coletivo do homem frente ao seu patrimônio; 2º) desenvolver processos técnicos e científicos para que, a partir dessa relação, o patrimônio seja transformado em herança e contribua para a construção das identidades"* (Bruno, 1996: 141–142).

O Estatuto dos Museus, lei brasileira que rege a instituições museológicas desde janeiro de 2009 (Lei 11.904/09), estabelece em seu artigo 44 a necessidade delas terem seu plano museológico, e no 46, ao elencar os seus itens, inicia por um diagnóstico participativo, que pode "*ser realizado com o concurso de realizadores internos*". A importância de realizar um diagnóstico da situação antes de intervir nela, porém, já estava clara antes da exigência legal, e com esta preocupação realizamos diferentes diagnósticos ao longo de nossa trajetória profissional e acadêmica, especialmente em São Paulo e no Ceará, mas também em Fernando de Noronha (pertencente ao estado do Pernambuco), durante nosso mestrado. A partir dos desafios da aplicação de diagnósticos em realidades tão distintas[1] como museus municipais no interior do Ceará e de São Paulo, processos de musealização em gestação e uma ampla base de dados sobre museus brasileiros, surgiu a preocupação com as possibilidades e limitações da escolha de parâmetros comuns a tão diferentes modelos e realidades museológicas.

O que não perdemos de vista foi a compreensão do diagnóstico museológico como importante patamar de análise das instituições que são guardiãs e educadoras

1 *Diagnósticos dos quais participamos em equipe, que elaboramos como consultora ou mesmo como gestora da instituição: Museu Histórico e Pedagógico Cerqueira César, Museu de Instrumentos de Cálculo Numérico do Instituto de Ciências Matemáticas e da Computação da USP e Fazenda Pinhal (todos em São Carlos – SP); Memorial do Imigrante (São Paulo – SP), Memorial Noronhense (Arquipélago de Fernando de Noronha – PE), Projeto do Memorial do Ministério Público de São Paulo (SP); Museu da Cidade de Maranguape (CE), Casa de José de Alencar (Fortaleza – CE), projeto do Museu da Cidade de Parambu (CE) e Museu da Imagem e do Som do Ceará (Fortaleza – CE). Consideramos também muito significativa como oportunidade de aprendizagem e de reflexão sobre metodologias de diagnóstico a participação na equipe que elaborou a Base de Dados Unificada sobre Museus Brasileiros CPC–USP/Vitae.*

da memória por excelência: os museus. Partimos da idéia da memória como construção e do museu como *locus* privilegiado de institucionalização destas memórias, motivo pelo qual deve ser analisado em sua complexa rede de seleções, descartes e reinterpretações, que fazem dele instrumento de exercício do poder. "*Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva*" (Le Goff, 1984). Esta discussão está igualmente em Chagas (2002), Meneses (1992) e Abreu (1996), entre outros.

Uma primeira argumentação necessária é a definição do diagnóstico museológico como uma análise global e prospectiva da instituição, isto é, não se confunde com outras formas de análise ou avaliação da instituição que enfocam uma parte de suas ações mais a fundo, como a avaliação no sentido de estudos de público ou mesmo o diagnóstico de documentação do acervo.

Nosso interesse é a instituição como um todo, este diagnóstico considera aspectos amplos do museu como a gestão e também de outros campos, podendo ser aprofundado em diagnósticos específicos ou também recorrer a eles para obter dados analisados por especialistas das áreas em questão.

Compreendemos que para a realização do diagnóstico museológico devemos partir da escolha e explicitação de um referencial teórico. Assim, a partir da nossa compressão do que é a Museologia e do que deve ser a atuação de um museu, poderemos analisar as instituições. Em um paralelo com o diagnóstico médico, vemos que a avaliação de uma série de aspectos que são comparados com quadros esperados de um indivíduo saudável é que traz as possibilidades de intervenção.

Diagnóstico Museológico: aliando teoria e prática

Este trabalho pressupõe que para a qualificação do fazer e das instituições museológicas é necessário o estabelecimento de parâmetros de avaliação, entre os quais, o diagnóstico museológico realizado regularmente. A realização de um processo de avaliação e planejamento nos quais o diagnóstico museológico está inserido é sempre um processo educativo, sendo possível considerá-lo uma importante etapa da formação em serviço dos profissionais envolvidos no processo museológico.

Aliadas a estas idéias, trabalhamos com algumas questões que o trabalho de doutorado tentará discutir:

– como o diagnóstico museológico contribui efetivamente para o desenvolvimento da instituição?

– qual a relação entre o diagnóstico e o plano museológico?
– que parâmetros podem ser comuns em diagnósticos museológicos tão distintos como a diversidade museal e os momentos de criação, revitalização ou mesmo encerramento de museus?
– como a realização de diagnósticos museológicos contribui ou tem contribuído para a qualificação profissional, para a reflexão sobre a prática e para a formação em serviço dos trabalhadores de museus envolvidos no processo?

No âmbito da Museologia, a preservação implica em processos de musealização[2], ela é entendida como a aplicação de procedimentos da cadeia operatória museológica, ou seja, de salvaguarda e comunicação patrimoniais[3]. Estes seriam princípios comuns aos mais diferentes modelos museológicos possíveis diante das ondas de transformação por que tem passado o pensamento museológico contemporâneo (Duarte Cândido, 2003). Muitas experiências estão centradas no conceito de referências patrimoniais opondo-se à *práxis* do colecionismo e tornando o museu espaço de interação social com o patrimônio. Estamos diante de uma ampliação conceitual e uma mudança de papéis tanto para os museus, quanto para a sociedade nesta relação, e uma nova compreensão do que seja o objeto, patrimônio integrado. A Museologia hoje consiste na convivência entre os museus tradicionais e as novas propostas museais.

Porém o que se percebe é também um descompasso, marcado pela existência de diversas instituições que ainda seguindo modelos tradicionais sequer realizam com qualidade a gestão do seu patrimônio, a salvaguarda e a comunicação. Ao mesmo tempo em que a Museologia busca a experimentação de novos modelos, também desenvolve procedimentos técnico-científicos de excelência para o tratamento dos acervos e para a qualificação dos chamados museus tradicionais, mas muitos ficaram à margem deste processo ou o seguem de longe, por uma série de fatores, entre as quais se destacam deficiências de recursos humanos e financeiros ou mesmo o pequeno contato com a produção científica e os debates da área.

É importante pensar uma metodologia para a realização de diagnósticos museológicos (ou seja, métodos / critérios de avaliação) que permita a qualificação dos museus com base na capacitação dos corpos funcionais e transformação de mentalidades daqueles que estão dentro das instituições:

2 *Inúmeras são as razões socioculturais para a musealização: ideologias do momento, desenvolvimento da auto-estima de uma determinada comunidade, a consciência da transitoriedade humana, a busca e afirmação da identidade cultural, as relações afetivas com os objetos/referências selecionados, a busca pelo domínio territorial e, ainda, a ostentação do poder.*

3 *Procedimentos técnico-científicos que compreendem as etapas de coleta, estudo, documentação e conservação (salvaguarda); e de exposição, projetos educativos e ação sócio-educativo-cultural (comunicação).*

Manuelina Maria Duarte Cândido
DIAGNÓSTICO MUSEOLÓGICO: ESTUDOS PARA UMA METODOLOGIA
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 124-132

“*Que esta nova concepção não implica que se acabe com os museus actuais nem que se renuncie aos museus especializados mas que pelo contrário esta nova concepção permitirá aos museus de se desenvolver e evoluir de maneira mais racional e lógica a fim de se melhor servir a sociedade... Que a transformação das actividades de museu exige a mudança progressiva da mentalidade dos conservadores assim como das estruturas das quais eles dependem.*” (Moutinho, 2001)

Georges Henri Rivière (1989) defendeu a idéia de que o museu pudesse ser um espelho onde a população se veja e se reconheça e onde ela também se exponha para conquistar a compreensão e o respeito de outras comunidades. Com isto, chama-nos a atenção para o fato de que o planejamento das ações museológicas deve atender a curtos, médios e longos prazos, associando a necessária visibilidade à idéia de que a memória é algo a ser trabalhado com continuidade.

Esta perspectiva gerencial da programação museológica, mecanismo utilizado tanto para a concepção como para a revitalização de instituições, objetiva otimizar esforços intelectuais e financeiros para atender às novas demandas em torno dessas instituições, cada vez mais complexas e com públicos ainda mais exigentes. Podemos considerar que um dos grandes caminhos para os museus no século XXI é a busca de profissionalização e qualificação do seu fazer, inserindo-se cada vez mais na sociedade e nas políticas públicas.

O diagnóstico museológico é uma estratégia metodológica que objetiva a identificação e apreensão das potencialidades museológicas de um território ou de uma instituição, a fim de perceber as atividades desenvolvidas, as parcelas do patrimônio valorizadas e selecionadas para preservação e as lacunas existentes. Assim, constitui um instrumento de democratização, pois considera iniciativas formuladas anteriormente ou fora da instituição. E é, acima de tudo, uma ferramenta básica para o planejamento institucional em longo prazo, pois permite conceber uma programação museológica mais condizente com a realidade em questão e que leve em consideração a necessária continuidade.

Pensar uma metodologia para diagnósticos museológicos é parte de uma pedagogia museológica entendida como “*(...) uma pedagogia direcionada para a educação da memória, a partir das referências patrimoniais que, por um lado, busca amparar do ponto de vista técnico os procedimentos museológicos e, por outro, procura ampliar as perspectivas de acessibilidade e problematizar as noções de pertencimento*”. (Bruno 2006: 122)

A mesma autora, ao explicar a pedagogia museológica, refere-se à “*reversibilidade destes olhares*” (idem: 133) e a “*questionamentos sobre as memórias abandonadas*” (idem: 135). Evidenciar dentro da instituição esses caminhos e

escolhas a partir da análise da própria história do museu é uma oportunidade de reflexão crítica sobre as práticas existentes na instituição. Aliado a isto, o contato com o aporte teórico da área deverá ser uma etapa fundamental da integração dos profissionais de museus aos processos de diagnósticos participativos. Com isto procuramos superar a dicotomia teoria x prática e perceber na profissionalização e disseminação do conhecimento museológico entre os trabalhadores de museu uma maneira de intervir na sua realidade e qualificar o fazer: *"(...) o planejamento museológico não é apenas uma técnica com o objetivo de melhorar a ação dos museus. É, sobretudo, crescimento humano. É um processo educativo de ação e reflexão, que deve ser alcançado com a participação, tanto na fase de estruturação como de reestruturação da instituição (...).*" (Santos, 2007: 14)

A Museologia é o caminho possível para a qualificação das instituições museológicas a partir de uma avaliação (diagnóstico com parâmetros museológicos) e planejamento (gestão). Segundo Kevin Moore, autor de "*La gestión del museo*", reeditado diversas vezes, quando publicou seu livro pela primeira vez em 1994 a gestão era talvez o mais destacado elemento da atividade dos museus na Grã-Bretanha: "*Entonces afirmé que ésta no iba a ser una moda o un interes pasajero hasta el momento en que surgiera una nueva área de trabajo en los museos, y es indudable que la gestión de tales centros se ha convertido en un tema aún más relevante.*" (Moore, 1998: 09)

O diagnóstico, como um olhar acurado que disseca a instituição, tentaria romper com uma das principais "cegueiras museológicas" citadas por Maria Célia Santos (2007: 04), que é o tecnicismo e a compartimentação da compreensão do museu que impede de percebê-lo como um todo. O diagnóstico pode ser visto também como a distância entre a realidade atual e a desejável (metas): "*Los estudios españoles especializados en museología consideran la planificación, desde la publicación de la obra de A. León (1978), como el análisis científicos de los datos suministrados por la realidad del museo y las metas que se pretenden alcanzar.*" (Ministerio de Cultura, 2008: 22)

Essa obra afirma que a fase de análise e avaliação deve representar um estudo profundo da instituição que permita fazer um diagnóstico de todas suas áreas funcionais, recursos e serviços, para perceber a realidade do museu com suas principais carências e estabelecer uma ordem de atuação (Ministerio de Cultura, 2008: 36). Em outras palavras, defende que dessa análise se parta para a aplicação de estratégias de qualificação e que não se estacione na identificação dos problemas. É uma perspectiva de projeção que encontramos aí.

Considerações finais

Segundo Moore, a eficácia da instituição é tanto mais necessária, quanto mais fundos públicos são envolvidos em sua manutenção: "*La visión actual que se tiene de la gestión permite cada vez más a los museos saber con mayor seguridad cual és su razón de ser, cuáles son sus metas y cómo se pueden cumplir. Desde el punto de vista de la gestión, los problemas actuales suponen al tiempo una oportunidad y una amenaza. Dado que muchos museos siempre tendrán que depender en cierta medida de los fundos públicos, lo que explica el devastador impacto que están causando sobre ellos los recortes presupuestarios, se va haciendo cada vez más necesario tratar de mejorar la eficacia y la responsabilidad en el uso de los fundos públicos gracias a una gestión más adecuada.*" (Moore, 1998: 10)

A despreocupação que os museus tiveram, durante algum tempo, de buscar a qualidade, resultou de um comodismo alimentou-se da atribuição ao Estado da obrigação de mantê-los, sem uma correspondente reflexão sobre para quem e para quem servem ou se estão cumprindo seu papel social. Na atualidade não faz mais sentido criar ou manter museus sem planejar, por isso a importância de aprofundarmos reflexões e pensarmos métodos para a realização dos diagnósticos museológicos: "*É o diagnóstico (...) que permitirá a definição da política cultural a ser implementada no museu, uma vez que a definição dos pressupostos conceituais é resultado dessas reflexões. A partir daí, os programas serão elaborados, seguidos da elaboração de projetos, que deverão ser avaliados, interna e externamente, de forma sistemática, para se saber se os objetivos estão sendo cumpridos.*" (Neves, 2003: 56–7)

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina (1996). *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa: Rocco.

BRUNO, Cristina (2006). "Museus e pedagogia museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória". In: MILDER, Saul Eduardo Seiger (org.). *As várias faces do patrimônio*. Santa Maria: Pallotti. p. 119–140.

BRUNO, Cristina (1996). "Museologia: algumas idéias para a sua organização disciplinar". In: BRUNO, Cristina. *Museologia e Comunicação*. Lisboa: ULHT. (Cadernos de Sociomuseologia, 9).

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria (2008). *Museu da Imagem e do Som – Diagnóstico Museológico*. Fortaleza. (digit).

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria (2003). *Ondas do Pensamento Museológico Brasileiro*. Lisboa: ULHT (Cadernos de Sociomuseologia, 20).

CARREÑO, Francisco Javier Zubaiur (2004). **Curso de Museologia**. Gijón: Ed. Trea.

CHAGAS, Mário (2002). "Memória e poder: dois movimentos". in: *Museu e políticas de Memória*. CHAGAS, Mário de Souza Chagas; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. LISBOA: ULHT. (Cadernos de Sociomuseologia, 19)

DÍAZ BALERDI, Ignácio (2008). *La memória fragmentada*: El museo y sus paradojas. Gijón: Ediciones Trea.

LA MUSEOLOGIE Selon Georges Henri Rivière (1989). Cours de muséologie / Textes et témoignages. Paris: Dunod, 1989.

LE GOFF, Jacques (1984). "Memória". In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, v. 1. p. 11–50.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (1992). "A História, cativa da memória?". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. V. 34. São Paulo: IEB/ Universidade de São Paulo.

MINISTERIO DE CULTURA – Governo de Espanha. *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*. Madri, s.d. http://www.mcu.es/museos/MC/PM/index.html. Acesso em 29 de janeiro de 2008.

MOORE, Kevin (Ed.) (1998). *La Gestión del Museo*. Gijón: Ediciones Trea.

MOUTINHO, Mário (2001). *O Ensino da museologia no contexto da mudança social na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias*. Associación Española de Museólogos. Madrid: Revista de Museologia.

MUSEUMS, Libraries and Archives Council (2001–2005). *Museologia. Roteiros práticos*. São Paulo: EDUSP; VITAE. Volumes 1 a 9.

NEVES, Kátia Regina Filipini (2003). *Programa museológico e museologia aplicada: o Centro de Memória do Samba de São Paulo como estudo de caso*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. (Cadernos de Sociomuseologia, 20).

SANTOS, Maria Célia T. Moura (2007). *Os museus e seus públicos invisíveis*. Rio de Janeiro. Texto apresentado no I Encontro Nacional de Educadores de Museus e Centros Culturais.

Legislação:
Estatuto dos Museus (BRASIL, Lei 11.904/09)

Museus, Património e Conservação Preventiva / Museos, Patrimonio y Conservación Preventiva

Posters

Ana Carina da Silva Romão

Experiência de trabalho e competências profissionais desenvolvidas em instituições culturais, adquiridas a partir dos anos de colaboração com o Sector de Extensão Cultural do Museu Nacional de Arqueologia (1998 a 2005), da experiência laboral decorrente no Sector de Educação do Museu Nacional do Traje (2005 a 2007) e actualmente pelo trabalho e investigação desempenhados no âmbito da bolsa de investigação no Museu de Ciência da Universidade de Lisboa (desde Julho de 2007).

Ana Carina da Silva Romão
REFLEXÕES ACERCA DA ORGANIZAÇÃO E PROGRAMAÇÃO DAS RESERVAS VISITÁVEIS DO LABORATORIO CHIMICO DO MUSEU DE CIÊNCIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (MCUL)
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 134-137

REFLEXÕES ACERCA DA ORGANIZAÇÃO E PROGRAMAÇÃO DAS RESERVAS VISITÁVEIS DO LABORATORIO CHIMICO DO MUSEU DE CIÊNCIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (MCUL)

Ana Carina da Silva Romão

Resumo

Reflexões acerca da organização e programação das reservas visitáveis do Laboratorio Chimico do Museu de Ciência da Universidade de Lisboa (MCUL). A proposta será apresentar uma reflexão acerca do Laboratorio Chimico do MCUL, nomeadamente da sua colecção de química (cerca de 3.000 peças das quais apenas 10% estão expostas) com o objectivo de torná-la simultaneamente acessível e compreensível para públicos (sobretudo investigadores), num espaço cuja identidade histórica e patrimonial deverá ser respeitada e onde paralelamente será recriado um conceito inovador de reserva visitável. Para tal serão apresentadas as três problemáticas de estudo desenvolvidas paralelamente: a) o estudo da colecção e do espaço; b) discussão do conceito de reserva visitável, especialmente nos aspectos de organização e tipologia, bem como do espaço oitocentista, recuperado à traça que lhe está destinado; c) análise sucinta dos interesses do target audience (investigadores da História da Ciência, em particular da Química). Pretende-se deste modo contribuir para a futura construção de um sistema de organização tipológica, cronológica e funcional do espaço, bem como de distribuição e contextualização dos objectos; de estabelecer a distribuição funcional do espaço e organização de equipamentos científicos e museográficos; e de potenciar significados históricos e patrimoniais através da reconstituição de segmentos espácio-temporais documentados. Esta

reflexão para além de constituir um contributo à investigação na área da museologia, nomeadamente a realidade das reservas visitáveis, sobretudo no contexto nacional; trata- se de um incentivo à requalificação e valorização do património integrado do Laboratorio Chimico com repercussões a nível institucional e local, nacional e internacional, através da promoção de um património único de valor inestimável como é a de um laboratório químico do século XIX original, sem exemplares semelhantes conhecidos no panorama nacional e europeu.

Palavras-chave: Reservas Visitáveis, Organização de Colecções, Programação, Património Integrado

Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola

12 A 14 DE OUTUBRO DE 2009 – UNIVERSIDADE DO PORTO

REFLEXÕES ACERCA DA ORGANIZAÇÃO E PROGRAMAÇÃO DAS RESERVAS VISITÁVEIS DO *LABORATORIO CHIMICO* DO MUSEU DE CIÊNCIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (MCUL)*

Ana Romão – Museu de Ciência da Universidade de Lisboa

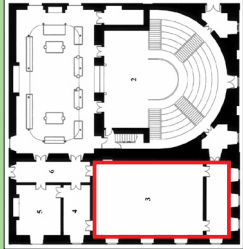
INTRODUÇÃO

O *Laboratorio Chimico* foi criado pelo decreto fundador da Escola Politécnica de Lisboa de 11 de Janeiro de 1837, no sentido de incrementar a educação científica na sociedade portuguesa oitocentista e aí se desenvolver especificamente o ensino e investigação em Química. Foi inaugurado em 1857 e sobretudo depois das obras de modernização de 1880-90, vai ser considerado um dos mais bem equipados para ensino e investigação associado a uma singular concepção arquitectónica.

Actualmente é um exemplar único de um grande laboratório químico oitocentista no contexto nacional e internacional. A sua preservação inclui não só o espaço, como todo o mobiliário fixo (armários, bancadas, quadro de ardósia, secretária), equipamentos fixos de funcionamento (forno, reservatórios de água, *hottes*) e ainda equipamentos e instrumentos científicos e materiais didácticos. Todo o conjunto se encontra documentado e contextualizado por um extenso arquivo documental e iconográfico. Assim sendo, a sua valorização patrimonial e reconstrução histórica foi delineada com base no conceito de património integrado, tornando mais visível a sua qualidade de evocação simbólica da Química e do ensino da Química na segunda metade do séc. XIX.

Em 2006, inicia-se o processo de recuperação do *Laboratorio* à traça de 1890, data da sua modernização, associado a um processo global de reestruturação das colecções e reorganização das reservas do Museu. Este processo constituiu o ponto de partida para uma reflexão com o sentido de contribuir para a qualificação dos seus espaços anexos e da acessibilidade da colecção de Química.

ESTUDO

	TRÊS LINHAS DE ESTUDO	OBJECTIVOS
FINALIDADE DA INVESTIGAÇÃO	O estudo da colecção, especialmente nos aspectos de organização e tipologia, bem como do espaço oitocentista, recuperado à traça, que lhe está destinado.	Estabelecer a distribuição funcional do espaço e consequente organização e distribuição de equipamentos científicos e museográficos;
	Discussão do conceito de "reserva visitável", através do estudo de casos recentes em Portugal e no estrangeiro;	Estabelecer o sistema de organização tipológico, cronológico e funcional, bem como de distribuição e de contextualização dos objectos nas reservas visitáveis;
CONTRIBUIR PARA A ORGANIZAÇÃO E PROGRAMAÇÃO DAS RESERVAS VISITÁVEIS DA COLECÇÃO DE QUÍMICA DO MCUL	Análise sucinta dos interesses da *target audience*, que serão sobretudo investigadores em história da ciência, em particular da Química.	Efectuar um programa das actividades museológicas a desenvolver nas reservas visitáveis;
		Potenciar significados históricos e patrimoniais através da reconstituição de segmentos espacio-temporais documentados.

RESERVA VISITÁVEL

- Falta de consenso quer na bibliografia quer nas práticas museológicas correntes sobre o que constitui uma reserva visitável;
- Por definição terminológica é um híbrido entre uma exposição e uma reserva tradicional, embora alguns autores se concentre mais no termo "reserva" e outros no termo "visitável".

I. Técnica de exposição:

"(…) a museum display technique intented to provide the public with greater visual and intellectual access to collections (…)" (Blachbourn, 1986: 22)

Exibição pública com o objectivo de comunicar um conceito ou interpretação da realidade. Possui de um modo geral, uma componente didáctica.

II. Variante de reserva técnica:

"open storage (…) collections are systematically presented in high-density arrangements that lack interpretative labels but include access to the information available on each object" (Thistle, 1997: 187).

Espaço físico destinado ao acondicionamento do acervo do museu que não está exposto e cuja preocupação central é a de garantir as condições de conservação e segurança adequadas à sua preservação. Contudo, são determinados alguns critérios que garantem a acessibilidade a essa área geralmente de acesso restrito.

Inquérito preliminar realizado em 2009

Período: 10 e 11 de Março

Questão: Para além do Museu Nacional de Etnologia, têm conhecimento de mais algum museu português que tenha desenvolvido o conceito de reservas visitáveis *(na realidade ou em projecto)*?

Amostra: Lista Museum – Universidade de Coimbra, cerca de 800 profissionais de museus.

Respostas: 15

Instituições referidas: 11 Museus

Conclusões

Ambiguidade conceptual de reserva visitável

– reserva aberta ou acessível / reserva visitável
– reserva visitável / exposição de longa duração

Aparecimento de múltiplas realidades designadas de *"reservas visitáveis"* com características morfológicas e funcionais diversas.

APLICABILIDADE DA RESERVA VISITÁVEL

I. Proposta institucional

a) Investigação como parte fundamental da missão

Uma das funções centrais do Museu é a de potenciar a investigação do património que se encontra sob sua tutela, garantindo a respectiva valorização e salvaguarda. Especificamente, a existência de uma colecção com importância historico-científica, conjugada com a presença de património edificado e acrescida da preservação de um extenso arquivo, determina uma programação que garanta a apresentação e interpretação integradas deste património.

b) Recuperação do *Laboratorio Chimico* (1998-presente)

O projecto de recuperação foi elaborado por Fernando Bragança Gil, fundador e primeiro Director do MCUL, e por Graça Santa-Bárbara em 2006 (Ramalho, 2001).

A área da Química é constituída por uma área global que inclui as duas salas maiores e mais monumentais do *Laboratorio* e Anfiteatro e as designadas "áreas complementares". Parte da sua história está ainda por estudar, mas as áreas complementares tiveram funções diferentes ao longo do tempo, nomeadamente gabinetes e laboratórios de professores, Biblioteca, laboratórios de ensino e investigação e o então designado "Museu de Química" (numa determinada altura, possivelmente no início do século XX). Como é natural em espaços de utilização intensa de ensino e investigação, sofreram alterações ao longo do tempo, mantendo, contudo, intacta a sua estrutura.

É num destes laboratórios anexos (170 m²) que se pretende organizar a reserva visitável de Química. Trata-se de uma solução que pretende garantir que a colecção regressa ao seu espaço original, podendo ser interpretada de uma forma minimal por parte do público em geral, mas simultaneamente enriquecida através do estudo conjunto dos objectos, da documentação e do espaço, por parte de um público especializado.

II. Colecção

A colecção de Química transitou da Escola Politécnica para o Departamento de Química da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, último ocupante e utilizador dos equipamentos, e depois para o Museu de Ciência onde se encontram em reserva. É constituída por cerca de 3000 objectos, essencialmente equipamentos e instrumentos científicos, sendo que 10% já estão expostos no *Laboratorio*.

Para além da dimensão, diversidade e conservação da colecção é de realçar o facto desta estar intimamente ligada ao espaço (património edificado) e às vivências aí decorrentes (património imaterial), o que amplia o seu valor historico-científico que é conservado na documentação disponível.

Existem cerca de 100 mil documentos no arquivo do Museu de Ciência que potenciam o valor patrimonial da colecção em si mesma, concedendo-lhe um factor de desenvolvimento histórico, cultural, social e económico exponenciais.

Documentação:
Fontes iconográficas (espaço, aulas e trabalhos)
Fontes manuscritas (livros de sessões dos Conselhos e Juntas Administrativas; livros de contas, correspondência, trabalhos)
Fontes impressas (regulamentos, programas das cadeiras, ensaios, artigos)

Precisamente pelo singular valor da colecção associado ao facto desta não se encontrar totalmente inventariada (praticamente metade, 60%) e consequentemente pouco estudada, é que se torna necessária a sua disponibilização para o público especialista. E portanto, a solução de criar reservas visitáveis apresenta-se como uma forma de garantir a acessibilidade indispensável à valorização da colecção e do espaço.

III. Público

a) Público-alvo: investigadores – colecção disponível para o estudo e enriquecimento do seu valor patrimonial;

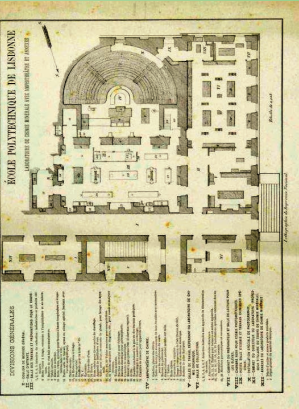
b) Público em geral – colecção disponível para exposição, quer de carácter permanente, quer temporário.

CONCLUSÃO

Modelo de reserva

O modelo de reserva adequado para o *Laboratorio* será a conjugação de dois modelos já existentes.
- Gabinete de estudo, acessível aos investigadores;
- Visitável pelo público geral por duas vias: uma sob marcação e mediação humana (visitas orientadas); e outra pela constante acessibilidade visual ao espaço através da existência de um vidro que possibilita acompanhar a gestão e investigação da colecção aí desenvolvidas – o designado modelo de reserva ***peek-in*** (Hilberry, 2002: 2)

Linhas de reflexão a desenvolver

- Falta de enquadramento teórico acerca da definição de reserva visitável.
  O que por um lado, dá origem ao aparecimento de várias realidades difusas – levantamento de reservas visitáveis em Portugal com nuances de funcionamento, organização, função, público-alvo.
  Por outro lado, torna-se necessário definir os critérios de uma reserva visitável e então determinar o que será mais adequado para o nosso estudo de caso.
- A organização da reserva visitável: Como traduzir a organização sistemática para uma forma de organização adequada à colecção de Química do MCUL?
  Tendo em conta um outro factor determinante nesta colecção que é a sua identidade enquanto património integrado e devidamente documentado, o que não será de ignorar a sua relação histórica que deverá ser contemplada. Como conciliar estas duas realidades?

Agradecimentos
Agradeço ao Museu de Ciência da Universidade de Lisboa pela cedência de imagens do seu arquivo *(P. Cintra)*.

Bibliografia

BLACKBOURNE, Cathy – Visible Storage. *Museum Quarterly* (Fall 1986).
HILBERRY, John – Behind the Scenes: Strategies for Visible Storage. *Museum News* (July/August 2002).
RAMALHO, Maria da Graça – Contributo para a Recuperação e Integração Museológica do *Laboratorio Chimico* e Amphitheatro de Chimica da Escola Politécnica de Lisboa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2001.
THISTLE, Paul – Visible storage for the small museum. In KNELL, Simon. *Care of collections*. London: Routledge, 1997.

(*) – Investigação integrada no âmbito do Mestrado de Museologia iniciado em 2008 na Universidade Nova de Lisboa-Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, como um trabalho de dissertação.

Museus, Colecções e Património /
Museos, Colecciones y Patrimonio /
Posters

Sónia Paula Castro Faria

Desde 2008 Museóloga do Museu do Centro Hospitalar do Porto. 2007 Concepção do Programa Museológico, Guião Expositivo e Roteiro do Núcleo Museológico do Pão e do Vinho de Favaios. Maio e Junho 2007 Parte integrante da equipa de Coordenação Geral e Montagem da Exposição "Olhar o Corpo, Salvar a Vida"(Hospital Geral de Santo António). 2007 Colaboradora na inventariação e pesquisa documental do espólio museológico do Hospital Geral de Santo António. 2007 Realização de investigação, inventariação e informatização em Filemaker da colecção das Caves Ferreira. 2005/2006 Colaboradora no projecto Porto Digital, nomeadamente no sub-projecto Carta Cultural e Turística promovido pela Associação Porto Digital. Desenvolvimento de trabalho de informatização e gestão de informação relativa a entidades culturais da cidade do Porto. 2005 Desenvolvimento da investigação e inventariação e informatização em Access de toda a colecção de Provas Sigilares, do Museu Nacional de Soares dos Reis. 2004 Monitora do Serviço de Educação do Museu Nacional de Soares dos Reis, parceria entre o Maia Digital e o Museu.

O OBJECTO E OS MUSEUS DE MEDICINA – APROFUNDAMENTO DE UM MODELO DE ESTUDO

Sónia Paula Castro Faria

Resumo

Este artigo insere-se no âmbito de reflexão, estudo e interpretação do objecto médico, seu progresso e diversidade, com o objectivo de apresentar um modelo de análise que materializa a sua participação nas diversas acções que ilustram a sua evolução e desenvolvimento nas ciências da saúde e a sua utilidade de aplicação na sociedade, promovendo assim uma visão transversal e global do mesmo. Procurar-se-á enquadrar a sua análise através da reflexão do objecto no contexto da cultura material e sua construção de sentidos em contextos museológicos. Numa vertente de enquadramento científico aborda-se as dinâmicas da ciência quanto aos seus paradigmas e sua particularização ao nível do exercício da medicina, concluindo a abordagem com a evolução de posicionamento dos museus de medicina ao nível nacional e internacional. Concluir-se-á com a explanação do projecto do Museu do Centro Hospitalar do Porto ao nível da história da instituição, das suas colecções e eixos de acção, culminando com a aplicação prática numa metodologia de análise ponderada tendo por base a respectiva compreensão da natureza das colecções médicas e a extracção do maior número de significações da tipologia do espólio em estudo. De entre os resultados obtidos destaca-se a criação de um inovador sistema de classificação do objecto médico tendo em conta a sua transversalidade, plurifuncionalidade e a sua utilização complexa.

Palavras-chave: Paradigmas Científicos; Museus de Medicina; Museu do Centro Hospitalar do Porto; Objecto Médico; Metodologia e Classificação

Abstract

The present article aims to be a reflection on the interpretative study of the medical object. It pretends to cover such aspects as its progress and diversity over time, focusing on the developing of an analytical model that may not only materialize its role in health care sciences development but also map out its contribution to a global society. Preliminary studies have been carried out to frame the analysis through the object reflection on cultural material context and its correlation with meaning in a museum context. Scientifically an approach followed that allowed the verification of the science dynamics in regard to paradigms and their acceptance throughout medical practice. This approach concludes with national as well international medical museums evolution positioning. Finally, the Museu do Centro Hospitalar do Porto project is explained through the history of the institution itself as well as its collections and objectives, and finishes by with applying practices of an analytical methodology, generating a basis on the true nature of medical collection comprehension. From the results collected, a new sorting model applicable to medical objects and their complexity is derived.

Keywords: Scientific Paradigms; Medical Museums; Museu do Centro Hospitalar do Porto; Medical Object; Methodology and Sorting Model

Sónia Paula Castro Faria
O OBJECTO E OS MUSEUS DE MEDICINA – APROFUNDAMENTO DE UM MODELO DE ESTUDO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 139-142

FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

O objecto e os Museus de Medicina: *Aprofundamento de um modelo de estudo*

Sónia Castro Faria

www.museu.chporto.pt
soniafaria.museu@hgsa.min-saude.pt

Resumo

A dissertação insere-se no âmbito de reflexão, estudo e interpretação do objecto médico, seu progresso e diversidade, com o objectivo de apresentar um modelo de análise que materialize a sua participação nas diversas acções que ilustram a sua evolução e desenvolvimento nas ciências da saúde e a sua utilidade de aplicação na sociedade, promovendo assim uma visão transversal e global do mesmo.
Procurou-se enquadrar a sua análise através da reflexão do objecto no contexto da cultura material e sua construção de sentidos em contextos museológicos, culminando com a aplicação prática numa metodologia de análise ponderada tendo por base a respectiva compreensão da natureza das colecções médicas e a extracção do maior número de significações da tipologia do espólio em estudo. De entre os resultados obtidos destaca-se a criação de um inovador sistema de classificação do objecto médico tendo em conta a sua transversalidade, plurifuncionalidade e a sua utilização complexa.

Objectivos

A explanação tendo como foco a interpretação e sentido das colecções médicas, revela a singularidade de propor um modelo de estudo do objecto médico, prevendo a classificação normalizada do mesmo, preconizando assim os seguintes objectivos específicos:
- desenvolvimento da investigação e acepção do objecto médico;
- promoção e divulgação dos museus de medicina e suas colecções;
- regulação de metodologias de estudo;
- sistematização e normalização da classificação e uniformização de denominações.

Museu do Centro Hospitalar do Porto: um Projecto

Encarando-se este como um espaço museológico de carácter dinâmico, de reflexão e de debate como meio de produção de formas de autonomia e de cidadania crítica, o Museu do Centro Hospitalar do Porto tem assim por missão a celebração da memória da instituição e da Medicina, dando a conhecer por um lado, os sucessos, os desafios, a história e os sonhos de milhares de pessoas que fazem parte desta narrativa e da História da Medicina/ciências da saúde em Portugal e, por outro, destacando a capacidade de liderança e comprometimento desta instituição para com a educação e a investigação.

O conceito do Museu deverá igualmente desenvolver-se em torno dos cuidados de saúde, assumindo plenamente a sua vocação de serviço público em termos da educação e qualidade de vida, informando, explicando, explorando e discutindo princípios e práticas clínicas, participando plenamente na construção quer da cidadania activa quer de estilos de vida mais saudáveis

Metodologia de Análise

Abordando com qualidade científica a particularidade da museologia médica desenvolveu-se um modelo pensado e vocacionado na materialização do objecto médico, resultado de um trabalho com uma forte vertente de investigação e do estreito contacto com diversos museus congéneres.

O modelo reflecte o objecto médico enquanto elemento determinante do desenvolvimento das ciências da saúde através dos tempos, segundo a sua significação técnica e funcional, o seu posicionamento em diferentes contextos, processo de criação e fabrico, o seu contexto tecnológico decorrente da interacção com outras ciências, características formais, entre outros dados, que permitam, numa atitude positiva para com a ciência, deslindar o seu sentido, significado, aplicações e implicações. Posteriormente a esta aferição do carácter do objecto propõe-se um sistema de classificação do objecto médico em diversos níveis de especificidade, partindo-se de uma lógica intrínseca baseada num primeiro nível na área de conhecimento e numa subdivisão da mesma que prevê a vertente funcional específica do objecto.

Considerações Finais

» Considera-se o Modelo proposto passível de conhecer adaptações particularmente em função das necessidades de colecções específicas;

» A museologia médica apesar das diferenças museológicas específicas, não emerge como um ramo particular nas tipologias científicas mas sim dependendo de uma normativa geral integrando-se dentro dos museus de ciência e tecnologia.
Posicionamento e enquadramento directamente relacionado com a sua natureza híbrida, mas que quanto a nós merece intensa reflexão.

» Os museus de medicina terão que:

- Repensar os seus eixos de orientação e os seus objectivos;
- Tornar-se espaços mais dinâmicos e interactivos, reconstrutores de sentidos e contextos;
- Espaços de intercâmbio e influências e não meros repositórios.

» Propõem-se dois possíveis enfoques museológicos complementares:

- Redefinição da sua função social
- Reforço e Reestruturação da sua programação

» Necessidade urgente de incrementar novas formas de parcerias, mecenatos e intercâmbio com outros museus similares e/ou instituições científicas.

Instrumentos, Aparelhos e Equipamentos *Médico-Cirúrgicos*	Diagnóstico	-Exame Físico -Exame Físico/ Auscultação -Exame Físico/ Constituição Corporal -Exame Físico/Dilatação -Exame Físico/ Detectores -Exame Físico/Reflexos -Exame Físico/ Temperatura Corporal -Sistema Respiratório -Equipamento Específico de (… especialidade…)
	Orientação Terapêutica	-Cateterismo -Electrocoagulação -Estimulação Eléctrica -Instrumentos específico de (…especialidade…) -Medicamentos -Primeiros Socorros -Punções e Aspiração -Respiração Artificial
	Cirurgia	- Anestesia e Reanimação -Campo operatório -Instrumentos auxiliares -Instrumentos de diérese -Instrumentos específico de (… especialidade…) -Instrumentos de hemostase -Instrumentos de síntese -Transfusão de sangue
Instrumentos, Aparelhos e Equipamentos *de Patologia Laboratorial*	Análise química Equipamento de base de laboratório Ensaio de propriedades físicas Ensaio de propriedades electrónicas e eléctricas Específico de (… especialidade…) Fluxo de líquidos, gases e de movimento mecânico Ópticos Para Medida do tempo Pesagem	
Instrumentos, Aparelhos e Equipamentos *de Imagiologia*	Específico de (… especialidade…) Material especializado de tratamento e visualização de imagens Radiodiagnóstico Radioisótopos Radioterapia Ultra-sons Termografia Tomodensitómetros	
Instrumentos, Aparelhos e Equipamentos *Farmacêuticos*		
Instrumentos, Aparelhos e Equipamentos de *Desinfecção e Esterilização*		
Vária	Material Administrativo Mobiliário Hospitalar Outros Equipamentos e Utensílios de Apoio	
Instrumentos, Aparelhos e Equipamentos *de Ensino*	Equipamento e Aparelho Audiovisual Material Pedagógico Modelos anatómicos	
Colecções Especiais	Cerâmica Desenho Escultura Espólio Documental Fotografia Medalhística Mobiliário Pintura	

Referências Bibliográficas

» ALVES, Jorge e CARNEIRO, Marinha - *Olhar o Corpo, Salvar a Vida*. Porto: Hospital de Santo António, 2007.
» BUD, Robert – "Manifesting Medicine: Artefacts series, studies in the history of science and technology". London: Science Museum, 2004.
» BERNARD, Claude – *Introdução à Medicina Experimental*. Lisboa: Guimarães & Cª Editores, 1978.
» CID, Felip - *Museologia Médica, Aspectos Teóricos y Cuestiones Práticas*. Bilbao: Museo Vasco de Historia de la Medicina e de la Ciência, 2007. Vol.1 e 2.
» KIRKUP, John - *The History and Evolution of Surgical Instruments*. London: Royal College of Surgeons, 1982.
» PEARCE, Susan - *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge, 1994.
» PEREIRA, Mário Monteiro - *História da Medicina contemporânea*. Lisboa: Soc. de Expansão Cultural, s.d.
» RICON FERRAZ, Amélia Assunção Beira de - *Evolução dos Instrumentos Cirúrgicos*. Porto, 1992.
» SOURNIA, Jean-Charles – *História da Medicina*. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.

Tatiana Harue Dinnouti

Sub-coordenação da restauração artística da restauração do forro da nave principal e adjacentes da Matriz Nossa Senhora da Conceição de Sabará. Responsável técnica pela obra: Carla de Castro e Silvia e Tatiana Harue Dinnouti, escritório Atelier de Restauro Ltda. 2007. Levantamento de obras do séc. XX e projetos arquitetônicos, para regularização legislativa na Prefeitura de Belo Horizonte. Na empresa Absoluta Engenharia Ltda. 2007. Sub-coordenação da restauração artística das pinturas parietais dos 10 mandamentos da Igreja N. Sra. do Carmo. Responsável técnica pela obra: Carla de Castro e Silvia, escritório Atelier de Restauro Ltda. 2005. Sub-coordenação da restauração das Pinturas Parietais e artes aplicadas da Casa Villa Rizza. Responsável técnica: Carla de Castro e Silvia, escritório Atelier de Restauro Ltda. 2005. Projeto executivo de revitalização urbana das vilas: Sport CLub, Cabana do Pai Tomás, Ambrosina, Santa Sofia e Chafariz. junto ao órgão Urbel e o escritório Promave Engenharia Ltda. 2005. Conservação do acervo de arte sacra do Museu do Ouro com 70 peças. Restaurador responsável: Carla de Castro e Silva, escritório Atelier de Restauro Ltda. 2004.

MUSEU DO OURO: A FORMAÇÃO DE UM PATRIMÔNIO COMO MEDIADOR DA IDENTIDADE NACIONAL

Tatiana Harue Dinnouti

Resumo

O início do século XX no Brasil caracterizou-se por uma busca de identidade conformada pelo Estado e por alguns modernistas. Essa visão toma corpo e vai influenciar mudanças estruturais na formação do Patrimônio Nacional através da criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). A intenção era resgatar e proteger edifícios e artefatos símbolos de épocas "representativas" do Brasil, que serviriam para a construção da identidade nacional. Mas como era feita esta seleção? Quem efetivamente a fazia? O objetivo do presente trabalho é, então, perceber as presenças do Estado e do modernismo num estudo de caso - Museu do Ouro de Sabará / MG-Brasil – a fim de compreender a seleção e a formação de seu Patrimônio Nacional. Para tanto, o poster inicia com a política, focalizando a educação e a cultura no governo de Getúlio Vargas e do ministro Gustavo Capanema. Segue, com a contextualização das manifestações artísticas e culturais do movimento modernista brasileiro. Depois, analisa o trabalho desenvolvido pelo SPHAN. Neste sentido, o último item descreve o estudo de caso: sua história, sua formação, sua museografia e sua museológia. E por fim, analisa o movimento modernista brasileiro e o Estado na formação do Museu do Ouro. É provável que, através deste estudo, possamos elucidar a conformação das coleções do Patrimônio Nacional Brasileiro. A contribuição desta pesquisa é, então, a possibilidade de um estudo no presente atualizar a visão que temos do passado, para refletimos o futuro do Patrimônio Nacional.

Palavras-chave: Estado, Modernistas, Identidade e Patrimônio

Abstract

Brazil from the twentieth century was characterized by a search for its identity, constituted by the state and some modernists. This vision takes shape and starts to influence structural changes in the formation of the Brazilian National Heritage through the creation of SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Office of National Historical and Artistic Heritage). The intention was to rescue and protect buildings and artifacts "characteristics" of Brazil, which would serve to building of the Brazilian identity. But how was the selection made? Who actually did it? The objective of this research is to note the influence of the State and the modernisms groups, studying a specific case - the Gold Museum of Sabará / MG-Brasil – that will enable us to understand how the selection was made and how the Brazilian Heritage was born. Thus, the paper begins with the politic, focusing on education and culture in the Getúlio Vargas government and the Minister Gustavo Capanema. Then put in context the artistic and cultural manifestation from the modernisms groups that seek for Brazilian. After, analyse the works from SPHAN. Accordingly, in the next describes the history of the museum, its formation, its museums and museology. And finally, does the link between those groups that seek for the Brazilian modernism with the formation of Brazilian Heritage, using the case study. It is likely that through this study, in the final considerations, the conformation of the collections of the Brazilian Heritage. The contribution of this research is to allow from today's point of view to update the vision of the past and to think in the future of National heritage.

Keywords: State, Modernists, Identity and Heritage

SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO EM MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÌNGUA PORTUGUESA E ESPANHOLA

Museu do Ouro: a formação de um patrimônio como mediador da identidade nacional.

Autora: Tatiana Harue Dinnouti
Orientadora: : Maria Angélica Melendi de Biasizzo
Universidade Federal de Minas Gerais- Brasil

U.PORTO
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Este texto é parte da dissertação apresentada ao Mestrado em Ambiente Construído Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais. Trabalho desenvolvido pela aluna Tatiana Harue Dinnouti com orientação de Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo.

O trabalho trata da formação do Museu do Ouro de Sabará, em Minas Gerais/Brasil, na década de 1940. A proposta é analisar a conformação do Museu do Ouro de Sabará, importante na historiografia brasileira, a fim, de investigar sua intersecção com o pensamento modernista e o Estado no trabalho do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). O objetivo é perceber com maior clareza os aspectos que orientaram a seleção do "patrimônio" e sua exposição ao público, sendo visto na formação de sua museografia e sua museologia.

Assim, a partir deste estudo de caso, espera-se compreender melhor a orientação segundo, a qual, o SPHAN dava corpo a formação do patrimônio nacional nos demais museus. Algumas formas são peculiares a cada museu, no entanto, entrevemos algumas formas mais gerais, as quais, ao que nos parece, poderão ser identificadas a partir da descrição e da análise da formação do Museu do Ouro. Em suma o trabalho propõe a seguinte orientação:

Identidade Nacional

Estado → SPHAN → Museu do Ouro
Movimento modernista → SPHAN
Estado → Museu do Ouro
Movimento modernista → Museu do Ouro

ESTADO

O período entre guerras, foi marcado pela possibilidade de uma nova política mundial. No lugar do congresso de Berlim surgia a Liga das Nações, que conferia legitimidade internacional aos Estados Nacionais. No Brasil, iniciava o processo que deu origem ao Estado Novo. A atuação desse regime satisfazia os interesses das elites, concedia benefícios aos trabalhadores urbanos e introduzia mudanças profundas na vida social e econômica do país.

Uma das principais diretrizes da política de Vargas, durante o Estado Novo, foi a formação de uma identidade nacional através da educação. Seu papel seria fundamental na propagação dos ideais de Getúlio para a transformação da nação. A proposta era a construção de um "novo homem" para um novo Estado. O que relaciona estreitamente, com a formação de uma identidade brasileira propícia ao fortalecimento do país no plano mundial.

Nesta época, de certo modo, a formação de um patrimônio nacional e a criação de museus regionais faziam parte do mesmo uso instrumental da educação. Eram ferramentas com que se narrar as histórias dos heróis, da igreja católica e da formação dos brasileiros. Pois, através da história oficial, narrada nas escolas e nos museus, o Estado pretendia exercer um papel diretor e unificador da nação.

O ministro Gustavo Capanema era o braço articulador de Vargas, tanto na educação como na estratégia de formação de uma nova identidade. Após a instituição do Estado Novo e da nova constituição, a ação do Ministério da Educação e Saúde foi marcada por um caráter fortemente centralizador e autoritário.

Neste sentido, o museu criado pelo SPHAN, por sua vez, ancoravam-se na idéia de tradição e memória que o Estado Novo considerava necessária à divulgação de suas diretrizes para a nação. Eles serviam, por assim dizer, de ponte entre o local e a história oficializante do Estado.

Criar uma imagem de harmonia entre o povo e o governo, significaria talvez elidir as contradições que, de fato, existiam no campo e nas cidades brasileiras. Esta mesma preocupação com os rumos e a identidade do país esteve presente na criação e proteção do que seriam os bens nacionais.

MODERNISTAS

Alguns artistas brasileiros formaram um grupo modernista específico, cuja primeira manifestação criou uma grande ruptura no panorama cultural brasileiro, em 1922. Teve lugar, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna. A manifestação propunha um ambiente contra o academicismo, cujo escopo principal era a provocação e a contestação. Em diversas obras expostas poderia se ver a preocupação com a consciência nacional.

Ocorreram ademais outros manifestos - a Escola da Anta, o Verde-amarelo, o Pau-brasil e o antropofágico. A princípio, estéticos, mas que foram tomando corpo e logo possuíam conteúdos políticos e ideológicos do sentimento nacionalista. Através das características desses manifestos, é possível identificar duas posturas nacionalistas distintas: de um lado, um nacionalismo ufanista, utópico, exacerbado e, de outro, o nacionalismo consciente, crítico da realidade brasileira.

Muitos propunham a valorização do tradicional e do regional na construção de uma imagem da nação, caso do manifesto antropofágico, numa tentativa de extrair a essência brasileira do passado ao dinamizá-la para o presente e o futuro. Valia o que era "genuíno", aquilo que estava ligado à terra e que constituía o verdadeiro substrato da brasilidade.

O sentimento de nacionalidade, aqui como noutras nações, é criado, imaginado e construído através da representação de determinados ideais. Para Benedict Anderson[1], as nações se distinguem pela forma como são imaginadas e pelos recursos aí empregados. No caso brasileiro, verificamos esta formulação tanto nas manifestações artísticas quanto no Estado Novo, ambos almejavam uma identidade nacional singular.

Para esse mesmo autor, três instituições foram os instrumentos para a conformação das nações: o museu, o censo e o mapa. No caso do museu sendo aliado à educação e a exposição de bens ditos nacionais, torna-se um instrumento de representação da identidade nacional. Informando culturas unificadas através de histórias oficiais.

1 ANDERSON, Benedict R. O'G. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

OS MODERNISTAS E O PERÍODO COLONIAL

Os modernistas buscavam a raiz nacional, mas onde a encontrariam? Em algumas citações de Mario de Andrade, em seus livros, verificamos que os modernistas percebem a riqueza artística do que se fizera no século XVIII, antes vista como aberração ou excentricidade ao longo do século XIX. Valorizaram a arte colonial e acreditaram que voltavam às raízes da nacionalidade.

Para Annateresa Fabris[2] outra relação existente entre os dois períodos fica claro no ensaio escrito por Mário de Andrade sobre Aleijadinho, em 1928[3]. Para ela, o escritor paulista percebia nas obras do artista uma feiúra e um primitivismo que se aproximavam do expressionismo da vanguarda Européia. A relação do modernismo com o barroco, no entanto, vai além das obras de Aleijadinho.

A arte barroca, foi considerada por alguns estudiosos como estilo artístico da Contra-Reforma, que transformava a imagem num instrumento essencial de persuasão político e religioso, emprestando à arte uma função de legitimação da igreja e do Estado[4]. Sendo também emocional, de certo modo, o barroco explora todas as possibilidades de expressão, subvertendo as noções clássicas de espaço e de tempo. De antemão, podemos assimilar o modernismo com uma proposta de renovação e de uma nova consciência humana que, em certo sentido e a seu modo, encontrou eco no homem barroco.

Não ao acaso, Mário de Andrade reconheceu o valor criativo e original do barroco. Aqui, Mário encontraria um caminho para pensar o nacional em toda sua capacidade produtiva, via uma alternativa para representar a identidade brasileira diante do mundo. Talvez, a arte produzida pelos mulatos seria o rosto buscado pelos modernistas e essa arte na sua capacidade híbrida poderia ser universal.

2 FABRIS, Annateresa. Apud. REVISTA BARROCO, n. 12. *Barroco no Brasil/ Arquitetura e Artes Plásticas/ Correlações, Fontes e Influências/ Barroco no norte/ nordeste/ sudeste/ Barroco Mineiro/ Barroco no sul e Centro Oeste.* Belo Horizonte: IEPHA-MG 1981. 227-242 p.
3 ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: São Paulo 1965. 96p.
4 REVISTA BARROCO n.18. *O território do barroco no século XXI.* Belo Horizonte: Rona Editora, 2000, 500p.

SPHAN

Em 1936, Mário de Andrade foi encarregado pelo Ministro da Cultura, Gustavo Capanema, de fazer um anteprojeto para a organização do Serviço de Proteção do Patrimônio Artístico Nacional – o SPAN. Mário, renomado intelectual brasileiro, conhecedor da diversidade cultural brasileira, elaborou um anteprojeto que serviu de base para a formulação do decreto-lei de 1937. Contudo, Gustavo Capanema exigiu que fosse modificado o título do anteprojeto de Mário, que passava a se chamar Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

O diretor nomeado, Rodrigo de Melo Franco de Andrade, dirigiu o SPHAN de 1936 à 1967. Para ele o SPHAN deveria ser um centro de conhecimento e de pesquisa do passado brasileiro, tanto para o Brasil quanto para as demais nações. A nova legislação, no interior do plano de Vargas, deu suporte à apropriação que, para o historiador Gonçalves[5], foi sinônimo de uma preservação e de uma definição de identidade, como se a nação se tornasse o que ela é a partir da apropriação e posse do seu patrimônio.

Poder-se-ia dizer que a narrativa nacional montada pelo SPHAN acabou por excluir bens e fatos que, queira-se ou não, são relevantes para a formação de uma identidade nacional. Ora, o século XVIII quase que se tornou a única expressão de brasilidade legítima. Vale lembrar, ainda, alguns fatores que limitaram a atuação do SPHAN: a escassez de recursos, a grande dimensão do país e a diversidade cultural aqui presente, além da capacitação dos profissionais.

O papel do museu, neste contexto, passava pela educação e pela difusão do conhecimento do passado, além da salvaguarda de tais bens. Nele, aconteceria o processo antropofágico do passado em prol do futuro. No dizer de Mário de Andrade: *"[...] o verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo o quanto ele nós dá dinamicamente para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do progresso social*".[6]

5 GONÇALVES, José R. dos Santos. *Retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro : UFRJ;Ed. IPHAN, 1996. 152p.
6 ANDRADE, Mário. Apud. REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Mário de Andrade nº 30. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002. p.80

O MUSEU DO OURO DE SABARÁ

O Museu do Ouro está localizado na cidade de Sabará em Minas Gerais, que participou do ciclo do ouro no século XVIII. A fim de controlar melhor essa exploração, através do Decreto Régio de 11 de fevereiro de 1719, o soberano ordenou que fossem estabelecidas as casas de fundição próximas às minas. Em 1724, foi aberta a casa de fundição de Sabará e entre 1725 e 30, foi pago à Coroa 20% das barras de ouro fundidas. Sabará foi um dos núcleos de mineração da província que mais ouro encaminhou à coroa portuguesa.

A casa de Sabará, uma das primeiras de Intendência construídas no Brasil Colônia, além de servir como local de fundição do ouro, servira de residência e escritório do representante da metrópole na região - o intendente.

Essa casa foi extinta pelo Imperador D. Pedro I em 1833, quando a exploração de minas se tornou economicamente inviável pelos métodos utilizados na época. Após a extinção, o casarão ficou abandonado até fins do século XIX. Em 1840, foi levada a leilão e arrematada pelo comendador Sétimo de Paula Rocha. Os herdeiros venderam a casa a Cia. Belgo Mineira que a doou ao SPHAN.

No mesmo período, o SPHAN criava os museus regionais, como já ficou dito, importante instrumento para a conformação da nação. Desta forma, a casa de Intendência se transformou no Museu do Ouro. A função do museu regional durante esse período era para ser o interprete da verdade de uma região, principalmente daqueles que participaram de forma memorável na formação da história do Brasil. A intenção era que as comunidades, ao verem reunidos tantos bens familiares, conseguissem fazer o elo com as pessoas daquela terra. A identidade da região era fortalecida, através da preservação e da exploração cultural dos bens adquiridos.[7]

Na transformação desta casa em museu foi realizada uma restauração criteriosa. A restauração da Intendência se fizera, entre 1939 e 45, de acordo com as instruções deixadas pelo Engenheiro Renato Soeiro, técnico do SPHAN. Durante o ano de 45, que antecede à inauguração do museu, ocorreram algumas substituições de barrotes, de esteios das varandas e de portas infectadas por xilófagos (cupins e brocas). Ocorreram algumas demolições e reconstituições de paredes, por exemplo, a reforma da escada de pedra que estava sem prumo. Além da consolidação do reboco, da caiação nas fachadas e da pintura a óleo nas portas e janelas.

7 COSTA, Lygia Martins. *De museologia, arte e política do patrimônio*/ Pesquisa: Clara Emília Monteiro de Barros. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002. 388p.

A museologia foi norteada pela constituição de uma casa típica do ciclo do ouro. Para realizá-la, o diretor do museu Antônio Joaquim pede ao SPHAN toda a documentação existente sobre a Intendência de Sabará, para que realizasse um trabalho mais consistente em relação a história da casa. Mas não existiam documentos que indicassem a localização de seus ambientes. Neste aspecto, o diretor do museu recorreu a Sylvio de Vasconcelos, designado pelo SPHAN por seus conhecimentos acerca da morada barroca. Assim dir-se-ia que o SPHAN queria peças da região do ciclo do ouro para o museu. A partir disto, a meu ver, a museologia foi constituída numa trajetória linear, que partia da fundição e chegava a morada do intendente, mas ficaram esquecidos os escravos que ali trabalharam e das possíveis torturas pelo não pagamento dos impostos. Foram expostos instrumentos de trabalho usados na exploração do ouro e alguns minerais. Os escravos aparecem somente no painel da arista Martha Conrad, que mostra o uso dos instrumentos de exploração. A cultura do século XVIII restringiu-se a apresentação do que poderia ser o mobiliário da família do Intendente, de certo modo, inadequada para traduzir o contexto do ciclo do Ouro.

Na pesquisa realizada no arquivo Casa Borba Gato em Sabará, os documentos administrativos do museu, ainda, nos mostram que a museografia, dada a escassez dos recursos disponíveis, obedeceu a uma seleção norteada em dois critérios: localização e tema. De certo modo, o valor histórico superou o valor artístico. Mas o empenho do diretor do museu e do SPHAN fez com que o Museu do Ouro se formasse, independente dos recursos. No entanto, a seleção deixou a desejar artefatos mais adequados. É valido lembrar que seus artefatos serviram como documento não só do ciclo do ouro, mas também de suporte simbólico à identidade que se procurava forjar para a construção da nação.

Nos relatórios anuais, pesquisados no arquivo Casa Borba Gato, escrito pelo Diretor do Museu ao SPHAN sobre seus primeiros anos de funcionamento, percebemos como foi difícil dar continuidade a um projeto como o deste museu. A falta de verba foi constante em toda a história deste museu. Como ficou dito, o museu tinha por fim reunir objetos de valor histórico e artístico relativos à mineração. Visava o resgate dos aspectos principais de sua evolução e técnica, assim como mostrar a influência da mineração no desenvolvimento econômico e na formação de Minas e do Brasil.

CONCLUSÃO

O recorte temporal da pesquisa frisa a formação de nações sólidas e capazes de se desenvolver economicamente, socialmente e culturalmente, na tentativa de legitimar simbolicamente os Estados Nacionais. Para definir o rosto da nação brasileira, um dos meios usados foi a apropriação de bens móveis e imóveis com vistas a constituir a sua "identidade". De certo modo, o museu era lugar de repouso desses bens. Através da preservação educar-se-ia as futuras gerações, e os museus seriam os meios eficazes para isto.

Na política de Vargas e Capanema, o museu serviu como instrumento educador da "cultura nacional". Eles eram as "vitrines" das nações, que serviam tanto à população local quanto aos visitantes que viessem conhecer aquela "civilização". Era também um modo de fazer alçar a cultura brasileira à categoria de cultura universal. A intenção era promover um conhecimento oficial, digno de ser exposto às demais nações. O museu, pois, possibilitava a organização do particular e o universalizava ao mesmo tempo: meio de incorporar a nação e estabelecer seu lugar na ordem do mundo.

É importante observar que para o Estado organizar o particular, seria preciso uma instituição para executar tais atividades. A partir do momento em que um órgão governamental – como o SPHAN – definia o que era o legítimo patrimônio nacional, ele estava ditando uma "verdade", em nome do Estado, a toda uma nação. O problema, seja dito, é difícil, dada a diversidade dos bens numa extensão territorial tão grande como a do Brasil. Mas, à época, acreditava-se que o Brasil só se tornaria uma nação se apropriasse do patrimônio e legitimasse seu passado.

A orientação do SPHAN aproximava-se do tema da identidade nacional e às idéias modernistas. Seu ideal era a transformação da realidade brasileira através de um projeto de formação de uma nação globalizante e inclusiva. Para Canclini,[8] os modernistas conseguiram isto através do "tradicionalismo substancialista", numa forma de criar uma ambiência familiar que possibilita indagar sua ideologia de progresso. Neste contexto, enfatiza-se o barroco como período mais propício a servir de espelho ao patrimônio e à identidade nacional.

8 CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas*. São Paulo: USP, 2003. 385p

Como foi mostrado na pesquisa, o manifesto antropofágico estimulou a escolha do barroco para ser "o passado" da nação. Concepção esta deslumbrada nas obras de Aleijadinho, um mestiço que configurava, de certo modo, o hibridismo entre o país e a Europa. Uma das justificativas desta escolha poderia está também na relação da arte barroca com a arte expressionista. Uma outra justificativa, seria a monumentalidade dos bens do século XVIII, igrejas pomposas que possuíam um grande impacto visual e por isto poderiam representar a singularidade nacional diante de outras nações.

A escolha do barroco, de certo modo, foi dada também pela deficiência operacional do SPHAN para a preservação de bens em locais longínquos. Além da "eterna" falta de recursos que os órgãos governamentais possuem para fazer pesquisas, viagens e capacitação de seus funcionários. O que pudemos perceber nos relatórios anuais do Museu do Ouro.

O Museu do Ouro, por sua vez, tinha muitas das atribuições que o tornou Patrimônio Nacional. Entre elas temos: a impactante edificação barroca de dois andares; a técnica construtiva com materiais locais; a cidade de Sabará, importante no controle da produção do ouro no século XVIII; a localização em Minas Gerais, próxima à capital e estado do diretor do SPHAN; além da capacidade das pessoas da região, como Sylvio de Vasconcellos. Outro ponto a ser considerado é a localização geográfica do museu, que mostra a intenção do Estado em unificar a cultura regional para a conformação da nação.

A meu ver, apresentar a cultura através dos objetos era o meio de que os modernistas se serviam para educar e difundir a consciência nacional, construída a partir dos artefatos do século XVIII. Era importante que o museu tivesse objetos que legitimassem a tradição e a identidade "genuinamente" brasileira. Neste intuito, aparentemente, o que importava era o conjunto da obra e no que ele poderia transmitir.

A museografia e a museológia do Museu do Ouro seguem esse raciocínio, quando mostra uma linearidade na apresentação de seus artefatos. A seleção não apresentou a vivacidade do século XVIII, e nem a situação dos escravos ou dos moradores daquela Intendência. Apresentou, sim, uma imagem do século XVIII cortada e moldada, cuja impressão geral é de uma montagem positiva do passado brasileiro. Não esqueçamos que estes artefatos servem como documentos que estabelecem ligação entre os brasileiros e suas "origens".

Acresce que a riqueza do acervo deste museu é notória. Tanto pela quantidade de peças quanto pelo tratamento destas e sua conservação. A preocupação de expor as peças mais bem cuidadas, de fazer a manutenção da edificação e mantê-la sempre organizada é algo que percebemos nos primeiros relatórios, e que existe ainda hoje com a equipe técnica.

Na concepção do museu, podemos perceber uma divergência entre Rodrigo e Mario de Andrade. Rodrigo, queria os museus para mostrar o Brasil às outras civilizações. Mário, entretanto, estava mais preocupado em mostrar o Brasil para os brasileiros. No Museu do Ouro, há um pouco de Mario, na ala das peças populares. Arte a qual ele defendia como inicial à formação da identidade brasileira. Desta forma, vale destacar que, o ponto de contato entre eles é a formação da identidade nacional.

Na época a concepção deste museu era consoante á formação da identidade nacional proferida pelo Estado e pelos modernistas. Atualmente, a meu ver, existe no Museu do Ouro, uma certa disritmia entre: a forma na qual o tema é apresentado, os visitantes e os objetos. A concepção deste museu não se encaixa no contexto cultural presente. Ele nega a heterogeneidade da cultura e a reduz num sistema museográfico homogêneo e linear, esquecendo da diversidade cultural do ciclo do ouro. A partir disso, diríamos que as culturas devem ser investigadas de um modo mais interdisciplinar, para darmos conta de toda sua complexidade. Parece–nos possível, deste modo, a construção de laços mais fortes entre o tema, o visitante e o objeto - consoante à atual composição do Patrimônio Nacional.

Por fim, neste trabalho foi possível compreender que os bens patrimoniais – em sua relação com o tempo - possuem a capacidade fundamental de fazer referência a valores que vão além do signo, ao remeterem a outros significados, alinhavando o dizível e o visível. Daí, a importância de investigações que clarifiquem a relação entre os valores, as idéias e os sentimentos. Os quais operam como mediadores entre os grupos humanos e os objetos por estes identificados, selecionados e apresentados – caso desta pesquisa – no Museu do Ouro.

Museus, Espaço e Comunicação /
Museos, Espacio y Comunicación /
Posters

Andreia Vale Lourenço
AVEIRO ARTE NOVA: ESTRATÉGIA CONCERTADA DE DESENVOLVIMENTO MUSEOLÓGICO E TURÍSTICO-CULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 148-150

Andreia Vale Lourenço

Licenciada em História, variante Arqueologia pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, realizou o Mestrado em Museologia e Património Cultural na mesma instituições, tendo a tese final sido orientada pela Prof. Doutora Regina Anacleto. Actualmente frequenta o programa de doutoramento em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, estando a desenvolver investigação sobre os públicos dos Museus, orientada pela Prof. Doutora Alice Semedo.
Ao nível do currículo profissional destacam-se alguns trabalhos de arqueologia, entre eles a direcção de trabalhos arqueológicos no Convento das Carmelitas em Aveiro, entre outros, e a colaboração com o Museu da Cidade de Aveiro, ao nível da programação do pólo temático do Museu Arte Nova, exposições e outras actividades.

AVEIRO ARTE NOVA: ESTRATÉGIA CONCERTADA DE DESENVOLVIMENTO MUSEOLÓGICO E TURÍSTICO-CULTURAL

Andreia Vale Lourenço

Resumo

A dissertação de mestrado "Aveiro Arte Nova: Estratégia Concertada de Desenvolvimento Museológico e Turístico-Cultural" teve como objectivo propor uma estratégia de salvaguarda, gestão e promoção para o património Arte Nova existente em Aveiro. A metodologia de trabalho assentou em quatro fases de desenvolvimento do projecto: estudo e definição do movimento Arte Nova à escala internacional, nacional e local; inventário do existente em Aveiro; análise dos conceitos actuais de salvaguarda, gestão e promoção patrimonial e, por fim, a aplicação destes pressupostos à realidade aveirense.

Palavras-chave: Arte Nova, Museologia, Património Cultural

Abstract

The master's dissertation "Aveiro Art Nouveau: Strategy for museological and cultural tourism development" aimed to propose a strategy for the safekeeping, management and promotion of the Art Nouveau heritage present in the city of Aveiro. The project had 4 developmental stages: study and definition of the Art Nouveau movement at a local, national and international level; inventory of the Art Nouveau heritage in the city; study of the contemporary concepts of safeguard, management and dissemination of the cultural heritage and to devise ways of applying this concepts at a local level.

Keywords: Art Nouveau, Museology, Cultural Heritage

Andreia Vale Lourenço
AVEIRO ARTE NOVA: ESTRATÉGIA CONCERTADA DE DESENVOLVIMENTO MUSEOLÓGICO E TURÍSTICO-CULTURAL
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 148-150

Aveiro ARTE NOVA

Estratégia concertada de desenvolvimento museológico e turístico-cultural

Andreia Vale Lourenço | Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra | 2008

OBJECTIVO

Propor uma estratégia de salvaguarda, gestão e promoção para o património Arte Nova existente em Aveiro.

METODOLOGIA

- Estudo e caracterização do movimento Arte Nova à escala internacional, nacional e local;
- Inventário do património com elementos Arte Nova existente em Aveiro;
- Análise dos conceitos actuais de salvaguarda, gestão e promoção patrimonial;
- Desenvolvimento de uma estratégia adequada ao caso aveirense.

Para o efeito, foram levadas a cabo as seguintes acções:

- Consulta de fontes e bibliografia sobre o movimento Arte Nova;
- Inventário dos imóveis Arte Nova
- Consulta de livros e artigos sobre museologia e gestão de património cultural;
- Delineação da estratégia de salvaguarda, fruição e promoção do património Arte Nova aveirense:
  - Proposta da criação do Museu Arte Nova;
  - Dois circuitos de visita
  - Bolsa de Salvaguarda Arte Nova.

CAPÍTULOS

1. Aveiro e o mundo Arte Nova
2. Património cultural – salvaguarda, gestão e marketing
3. Salvaguarda, gestão e dinamização do património Arte Nova aveirense

SALVAGUARDA, GESTÃO E DINAMIZAÇÃO DO PATRIMÓNIO ARTE NOVA AVEIRENSE

1. Definição dos critérios e objectivos

Objectivos:
- Analisar os contextos em que o movimento Arte Nova se instalou em Aveiro e as características de que se revestiu;
- Discutir o impacto social, económico e cultural do desenvolvimento do movimento Arte Nova;
- Incrementar o interesse pelas temáticas abordadas;
- Facilitar o acesso, físico e intelectual, ao acervo e à informação a ele associado;
- Proporcionar serviços a uma camada de público tão alargada quanto possível;
- Promover a investigação sobre o movimento Arte Nova e a publicação de artigos e livros sobre a temática;
- Desempenhar um papel activo na vida cultural, científica, educacional e económica da cidade de Aveiro, atraindo investigadores, visitas escolares, turistas, etc...

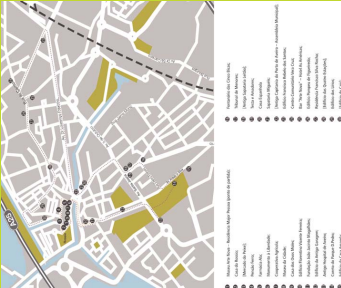
Critérios:
- Introduzir o visitante/público na temática Arte Nova;
- Incentivar as visitas à cidade, dando a conhecer ao indivíduo os imóveis de pendor Arte Nova. Ou seja, desenvolver o conceito de "museu nas ruas da cidade";
- Prever a sustentabilidade financeira do espaço;
- Desenvolver estratégias concertadas de marketing (atracção de públicos), bem como de salvaguarda do património Arte Nova existente na região.

2. O Museu Arte Nova – proposta de musealização da Casa Mário Belmonte Pessoa

Conhecer o imóvel: análise da fachada ao gosto Arte Nova; descrição do interior original; os proprietários; o processo de aquisição pela autarquia e os procedimentos de reabilitação.

Programação do espaço:
Piso 1 - Sala de Chá Arte Nova: experimentar o ambiente Arte Nova, sustentabilidade económica do Museu;
Piso 2 - Laboratório de Ideias: centro de recursos Arte Nova, pólo educativo intergeracional, recolha de guia para apoiar a descoberta da "colecção" Arte Nova na cidade;
Piso 3 – Exposições temporárias: aprofundar a análise de temas específicos, fidelizar e renovar públicos.

3. O circuito Arte Nova

Estudo para a elaboração do circuito:
- Caracterização do edifício (conservação, interesse de visita ao interior);
- Implantação (trânsito, contexto, meio envolvente, sinalética);
- Correlações (acessibilidades, ligação a outros imóveis de interesse...).

4. Os mecanismos associados de salvaguarda do património Arte Nova – Bolsa de Salvaguarda Arte Nova

Objectivos principais:
- Garantir a conservação integrada do património Arte Nova aveirense;
- Contribuir para o desenvolvimento sustentável da cidade;
- Incentivar o desenvolvimento local através do estabelecimento de um modelo de desenvolvimento turístico sustentável, com a intervenção da iniciativa local;
- Valorizar o tecido urbano e ajudar a melhorar o tecido social;
- Encorajar a apropriação e valorização por parte dos residentes da área onde habitam através da autenticidade e da interpretação.

CONCLUSÃO

Seguimento dos princípios orientadores de um Ecomuseu:

- Compreender o tempo nas suas diferentes dimensões: passado, presente e futuro;
- Interpretar os diferentes espaços que compõem uma paisagem;
- Territorializar o museu e musealizar o território, contextualizando os bens culturais no seu contexto de significado social;
- Dedicar áreas ao estudo histórico e social, mas também à formação de especialistas e outros;
- Aplicar uma escala, na qual as populações participam nas acções de pesquisa e de protecção, sensibilizando-as para os seus problemas e participando activamente na sua resolução;
- Mostrar ideias e não só objectos;
- Gerar emprego directo e indirecto, podendo atrair por si só turismo cultural;
- Contribuir para o desenvolvimento turístico e cultural;
- Permitir que a sociedade civil participe na definição do que é património cultural;
- Abrir o museu a toda a comunidade.

Carla Renata Antunes de Souza Gomes, Ana Maria Dalla Zen, Ana Celina Figueira da Silva, Eliane Muratore, Marlise Maria Giovanaz e Valéria Regina Abdalla

Carla Renata Antunes de Souza Gomes *é historiadora, pesquisadora da História do Rio Grande do Sul. Possui graduação em História pela Universidade de Caxias do Sul, mestrado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutorado (em andamento) pela mesma Universidade. Atualmente cursa a faculdade de graduação em Museologia pela UFRGS.* ***Ana Maria Dalla Zen*** *possui graduação em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1971), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1980) e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2003). Atualmente é professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, exercendo a função de Coordenadora da Comissão de Graduação em Museologia.* ***Ana Celina Figueira da Silva*** *é graduada em História (UFRGS-RS). Mestre em Ciência Política (UFRGS-RS). Cursando Museologia (graduação, UFRGS-RS). Atualmente trabalha como professora de Ciência Política na Faculdade dos Imigrantes, Caxias do Sul, RS e estagio no Memorial da Câmara Municipal de Porto Alegre atuando nas ações educativas da instituição e na organização de seu acervo.* ***Eliane Muratore*** *é graduada em Publicidade e Propaganda(PUC-RS) e em Letras(UFRGS). Mestre em Letras - Literatura Brasileira(UFRGS). Cursando Museologia (graduação)- UFRGS. Atualmente trabalha como professora de Expressão Oral e Escrita.* ***Valéria Regina Abdalla Farias*** *possui graduação em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (2005). Atualmente é professor substituto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.* ***Marlise Maria Giovanaz*** *é licenciada e Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professora do ensino superior desde 1999, professora dos cursos de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia da UFRGS. Desenvolvendo pesquisas no campo do patrimônio cultural, especificamente no que se refere á construção e elaboração cultural dos monumentos urbanos na cidade de Porto Alegre.*

Carla Renata Antunes de Souza Gomes, Ana Maria Dalla Zen, Ana Celina Figueira da Silva, Eliane Muratore, Marlise Maria Giovanaz e Valéria Regina Abdalla
UMA NOITE NO MUSEU: CICLO DE PALESTRAS SOBRE CULTURA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 151-154

UMA NOITE NO MUSEU: CICLO DE PALESTRAS SOBRE CULTURA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO

Carla Renata Antunes de Souza Gomes, Ana Maria Dalla Zen, Ana Celina Figueira da Silva, Eliane Muratore, Marlise Maria Giovanaz e Valéria Regina Abdalla

Resumo

O projeto Uma Noite no Museu, criado em 2008, reúne especialistas em diferentes áreas do conhecimento debatendo sobre cultura, memória e patrimônio. Numa iniciativa dos alunos do curso de Museologia, em parceria com o Museu da UFRGS, se propõe a integrar universidade, museu e sociedade, através de reflexões e debates sobre as temáticas em questão, bem como estimular a apropriação do espaço "museu" pela comunidade. O Projeto baseia-se no conceito de museu proposto pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) de que se trata de uma instituição a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, que utiliza o patrimônio cultural como recurso educacional, promove ações de investigação, preservação, interpretação e comunicação dos bens culturais e busca a democratização do acesso, uso e produção destes na constituição de espaços sociais democráticos e diversificados. A realização de um projeto permanente de integração da comunidade com as práticas museológicas fortalece a idéia do Museu e do curso de Museologia da UFRGS como espaços abertos para debate e fruição, integrando a universidade à sociedade.

Palavras-chave: Comunicação e Museus, Ações Educativas, Museus Universitários

Abstract

The project Night at the Museum, established in 2008, bringing together experts in different fields of knowledge debating culture, memory and heritage. An initiative of students of Museology, in partnership with the Museum of UFRGS, proposes to integrate university, museum and society, through reflection and discussion on the issues in question, as well as fostering ownership of space "museum" by the community. The project is based on the concept of museum proposed by the Brazilian Institute of Museums (IBRAM) that it is an institution in the service of society and its development, which uses the cultural heritage as an educational resource, promoting actions for research, preservation, interpretation and communication of cultural property and seek to democratize access, use and production of social spaces in the establishment of democratic and diverse. The achievement of a permanent project of integrating the community with the museological practices strengthens the idea of the Museum and the Museum Studies at UFRGS as open spaces for discussion and enjoyment, by integrating the university to society.

Keywords: Communication and Museums, Educational Activities, University Museums

O projeto Uma Noite no Museu foi criado em 2008, pelos alunos do curso de Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. É realizado no Museu da universidade, sob a forma de encontros com especialistas de diferentes áreas do conhecimento, com o objetivo de debater questões sobre cultura, memória e patrimônio, numa perspectiva interdisciplinar.

O projeto fundamenta-se no conceito de que museu é uma instituição a serviço do desenvolvimento social, a partir da pesquisa, preservação e comunicação do patrimônio cultural, para a constituição de espaços sociais democráticos e diversificados. Esse entendimento de museu considera a perspectiva de Cury (2005) de que a proposta do processo comunicacional não está na mensagem, mas sim na interação, apresentada como um espaço de encontro entre emissor e receptor, de negociação e estruturação do significado, de construção de valores e, por que não, questionamentos, diferenças e conflitos.

É possível identificar esta proposta nas palestras realizadas mensalmente durante todo o ano letivo. O Museu da UFRGS tem se revelado um lugar privilegiado para a discussão e o entendimento da função do museu na contemporaneidade – uma instituição de pesquisa, educação e reflexão, voltada para a inclusão, fruição e mudança social. Os resultados revelam o entendimento desses conceitos pelo público que é ratificado pelo número de frequentadores, pelas manifestações e pelo nível de participação do público nas discussões.

CURY, Marília Xavier. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. Hist. cienc. saude-Manguinhos, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702005000400019&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 19 ago. 2009.
PRIMO, Judite (org). Cadernos de Sociomuseologia . Portugal: ULHT, n. 15, 1999.

UMA NOITE NO MUSEU

CICLO DE PALESTRAS SOBRE CULTURA . MEMÓRIA . PATRIMÔNIO

UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Profa.Dra. Ana Maria Dalla Zen
Profa. Me. Marlise Maria Giovanaz
Museóloga Esp.Valéria Regina Abdalla
Me. Ana Celina Figueira da Silva
Me. Carla Renata A. de Souza Gomes
Me. Eliane Muratore

Maria Teresa de Almeida Martins Baptista
MUSEUS E TEATRO: COMUNICADORES E ACTORES DE VÁRIOS PALCOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 155-158

Maria Teresa de Almeida Martins Baptista

Concluiu a Licenciatura em História, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, tendo efectuado uma Pós-Graduação em Museologia, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Desenvolve a sua actividade profissional, desde 1988, no Museu de História Natural da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, instituição onde actualmente é Assessora do quadro do Museu Zoológico e membro da Direcção do Museu de História Natural. Tem ainda vindo a orientar e co-orientar estágios curriculares do curso técnico profissional, na área da museologia e estágios curriculares de alunos das licenciaturas em Biologia, Ciências da Educação e Psicologia da Universidade de Coimbra. Actualmente é co-orientadora de estágios de alunos do Mestrado, na área de Tecnologias da Educação e Comunicação Educação continuando a desenvolver e assegurar várias vertentes do trabalho museológico.

COMUNICADORES E ACTORES DE VÁRIOS PALCOS

Maria Teresa de Almeida Martins Baptista

Resumo

A comunicação, a criação e a valorização de ofertas educativas e culturais são aspectos incontornáveis da reflexão e prática museológica.

Vários museus têm vindo a utilizar o teatro, a música e a dança como ferramentas de comunicação que lhes permitem alcançar novos objectivos e atingir diferentes públicos.

Inter-relacionar conhecimentos e técnicas das áreas da museologia e do teatro para interpretar e transmitir a informação relacionada com a origem, o valor e os usos das colecções de História Natural foi o critério que esteve na base do plano de comunicação desenvolvido pelo Museu Zoológico da Universidade de Coimbra, quando reabriu ao público a exposição permanente, "Gabinete de História Natural/ Revivências", no ano 2000.

Esta estratégia de comunicação, próxima do conceito de história ao vivo, foi avaliada reflectindo o agrado e popularidade do público. Os resultados da avaliação constituíram um estímulo para o desenvolvimento e concretização de outros programas e actividades de teatro em movimento, com objectivos diferenciados. Uns elaborados para enfatizar os espaços e as cenografias e alguns objectos museológicos, outros elaborados no âmbito anual dos programas educacionais temáticos.

Os estudos sistemáticos de avaliação destas actividades ajudam a validar o interesse e as vantagens da articulação Museu/Teatro no âmbito da organização dos programas educacionais e culturais destas instituições.

Palavras-chave: Comunicação, Museus, Teatro

Abstract

Public educational and cultural programs and exhibits interpretation are very important issues in Museum studies and in Museum practices.

There are many museums engaged in developing and presenting in their settings learning and interpretation programs and activities using tools imported from drama, music and dance to increase attraction and holding power.

The strategy adopted by the Zoological Museum of the University of Coimbra, when it re-opened to the public in the year 2000, took into account some assertions from museum and theatre studies, in order to improve educational and cultural shaping and understanding of the objects, ideas and values related "The Ancient Natural History Cabinet" which is at the origin of this Museum.

The evaluation of this live history communication experience showed us that drama could be a powerful and popular mediating exhibit interpretation tool. These findings motivated us to produce other drama based activities with different educational objectives and goals. Some were designed to emphasize the Museum objects and settings; others were thematic activities of annual educational program.

The evaluation studies of those interpretation /communication practices can strengthen the broader viewpoint about the benefits of the articulation Museum/ Theatre within the context of programming and organizing public educational and cultural activities.

Keywords: Communication, Museums, Theatre

Maria Teresa de Almeida Martins Baptista
MUSEUS E TEATRO: COMUNICADORES E ACTORES DE VÁRIOS PALCOS
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 155-158

Museus e Teatro: Comunicadores e Actores de Vários Palcos

Maria Teresa de Almeida Martins Baptista (teresa.museuzoo@gmail.com)

Museu Zoológico do Museu de História Natural da F.C.T.U.C.

Introdução

A comunicação, a criação e a valorização de ofertas educativas e culturais são aspectos incontornáveis da reflexão e da prática museológica.

Vários museus têm vindo a utilizar o teatro, a música e a dança como ferramentas de comunicação que lhes permitem alcançar novos objectivos e atingir diferentes públicos.

Inter-relacionar conhecimentos e técnicas de comunicação, atinentes às áreas da museologia e do teatro, com o propósito de conseguir um maior impacto junto dos visitantes, foi a opção adoptada pelo Museu Zoológico, no ano 2000, quando reabriu ao público a exposição permanente, "Gabinete de História Natural/ Revivências", com a peça " Mistério no Museu".

Esta estratégia de comunicação, filiada no conceito de história ao vivo, decorreu no Museu durante quase dois anos. Posteriormente, foram desenvolvidos e viabilizados outros programas de teatro em movimento, com objectivos diversos, através da realização de parcerias com diferentes companhias e actores, tendo em vista o alargamento da prática relacionada com as tradicionais artes de palco.

Procedimentos Metodológicos

Foram analisados e prospectados, para a planificação e construção das intervenções, os públicos alvo constituídos por estudantes de vários graus de ensino, os respectivos *currícula* académicos e os seus interesses e expectativas.

Foram avaliadas as reacções às intervenções realizadas, utilizando vários métodos:

- Análise de documentos que relatam experiências passadas no Museu;
- Observação participativa dos visitantes, de forma a compreender como constroem o significado do espaço museológico, os padrões de movimento, o tempo dispendido na observação dos artefactos, as acções e interacções;
- Entrevista semi-estruturada com vista à identificação de temas a apresentar e sondagem aos visitantes sobre o valor e importância das intervenções;
- Questionários dirigidos aos públicos alvo com o intuito de os caracterizar, de conhecer as suas preferências e expectativas, assim como receber *feedback* das acções em que participaram.

Bibliografia

Alsford, Stephen, e David Parry. 1991. "Interpretative Theatre: A Role in Museums." *Museum management and Curatorship* 10:8-23.

Bicknel, Sandra e Fisher, Susie. 1993 "Enlightening or Embarassing? Drama in Science Museums" in Don Thomson et al *Visitor Studies: teory, research and practice*, Collected papers from the 1993 visitor studies, conference, vol. VI, Albuquerque, New Mexico.

Brockett, Oscar G. 1982. *History of the Theatre*. 4th ed. Boston: Allyn and Bacon.

Diamond, Judy. 1999. *Practical evaluation guide: tools for museums and other informal educational settings*. Lanham: Altamira Press

Farmelo, Graham. 1993 "Drama on the Galleries", *Museums and the public understanding of science* edited by Jonh Durant, Science Museum in association with the Committee on Public Understanding Of Science.

Hooper-Greenhill, Eilean. 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.

Hughes, Catherine. 1998. *Museum Theatre: Communicating with Visitors through Drama*. Portsmouth, NH: Heinmann

Fundamentação Teórica

A análise documental realizada sobre a natureza, história e função social dos Museus e do Teatro, assim como, a consulta de informação sobre diferentes experiências e estudos de "caso" publicados, foram importantes ferramentas para a construção e desenvolvimento das intervenções baseadas na fusão Museu/Teatro e utilizadas como meios complementares na estratégia de transmissão de conhecimentos e conteúdos múltiplos.

Neste trabalho são apresentadas imagens de diferentes intervenções levadas a cabo pelo Museu Zoológico e outros parceiros ligados ao Teatro.

As estratégias de comunicação com recurso à dramatização foram construídas e experimentadas com objectivos diversificados:

- Recreação de ambientes passados, marcantes na história do Museu;
- Transmissão de valores e conhecimentos actuais através de uma análise incisiva de alguns aspectos da ciência e tecnologia modernas;
- Justificação do valor e uso das colecções científicas e da importância dos museus científicos no contexto contemporâneo;
- Sensibilização para o valor e significado de obras literárias relevantes da literatura portuguesa que, de alguma forma, se relacionam com a programação anual de actividades, o espaço arquitectónico e as colecções museológicas.
- Estimular a criatividade e a curiosidade relacionadas com o mundo natural, utilizando a colecção – os animais – como intermediários.

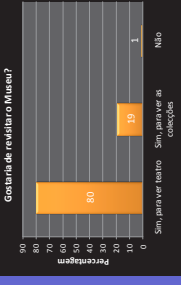
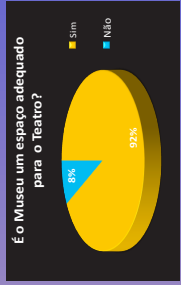
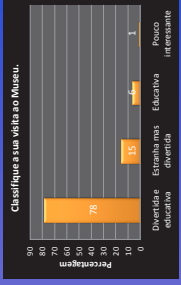
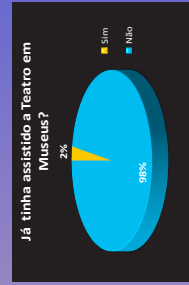
Análise

Da avaliação preliminar resultante da análise documental e da entrevista semi-estruturada, verificou-se que os inquiridos mostraram uma clara preferência pela utilização do teatro como *media* de comunicação em detrimento dos painéis interpretativos e tradicionais visitas guiadas.

Nas respostas dos alunos aos inquéritos de avaliação sobre as actividades teatrais realizadas, verificaram-se pequenas diferenças relativamente ao grau de preferências. Já da análise à pergunta sobre se "As representações teatrais constituem: um divertimento ou uma forma de melhorar os conhecimentos sobre os temas abordados", os alunos manifestaram uma significativa preferência pela segunda resposta.

Quanto às perguntas realizadas a alunos e professores no questionário de avaliação da peça " Os Lusíadas no Zoológico", sobre as intervenções de teatro em Museus, foram obtidos os resultados a seguir apresentados:

Classifique a sua visita ao Museu.

Percentagem	Divertida e educativa	Estranha mas divertida	Educativa	Pouco interessante
	78	15	6	1

Conclusão

Museus e Teatros justificam-se como agentes culturais e educacionais.

Ambos, pela sua natureza, permitem aos públicos uma experiência de contacto directo com um acervo de objectos, de personagens e de ideias.

A avaliação das intervenções teatrais realizadas no Museu Zoológico mostrou que a associação "Museu/Teatro" pode interceptar objectivos que se suportam mutuamente.

As actividades realizadas reafirmam a premissa que Museus e Teatro comunicam com diferentes comunidades e públicos variados, utilizando diferentes interlocutores, palcos e cenários diversificados.

Museus, Gestão e Empreendedorismo /
Museos, Gestión y Emprendedorismo /
Posters

Daniela Pinto Ferreira
GESTÃO DA QUALIDADE EM MUSEUS. A APLICAÇÃO DA NORMA NP EN ISO 9001: 2008
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 160-163

Daniela Pinto Ferreira

Licenciatura em História, variante de Arqueologia, pela Faculdade de Letras do Porto concluída em 1994. Pós-Graduação em Museologia na Faculdade de Letras do Porto, concluída em 1996 e Pós-Graduação em Gestão Cultural promovida pela Associação Empresarial de Portugal, Instituto Politécnico do Porto e Associação Portuguesa de Museologia, concluída em 2003. Exerce, actualmente, funções no Departamento de Arquivos da Câmara Municipal do Porto (Divisão de Arquivo Histórico), com a categoria de Técnica Superior de Serviço Educativo. Nomeada responsável pelo sector da Extensão Cultural e Educativa do Arquivo Histórico em 2002. Nomeada Responsável da Qualidade da Divisão de Arquivo Histórico desde 2006, ano de implementação do Sistema de Gestão de Qualidade no Departamento de Arquivos da Câmara Municipal do Porto.

GESTÃO DA QUALIDADE EM MUSEUS. A APLICAÇÃO DA NORMA NP EN ISO 9001: 2008

Daniela Pinto Ferreira

Resumo

ISO é um prefixo grego que significa “igual”. Regra geral, a sigla ISO é associada à identificação do Organismo Internacional de Normalização, responsável pela emissão de regulamentos reconhecidos a nível mundial, cujo principal objectivo é servirem de referencial comum para facilitar relações. É esta a entidade responsável pela emissão da norma 9001:2008, cuja aplicação a uma instituição museológica é o objecto de estudo do poster apresentado.

Apresenta-se uma breve resenha sobre o enquadramento teórico do conceito Qualidade, a fundamentação que esteve na base da pesquisa efectuada e a metodologia desenvolvida. Segue-se o resultado do diagnóstico efectuado aos museus municipais do Porto. Por fim, reforçam-se algumas das conclusões extraídas ao longo da investigação, apontando sugestões e direcções, aspirando particularmente a realização de projectos futuros que possam detalhar e aprofundar a melhoria da gestão de instituições museológicas.

Palavras-chave: Gestão, Museu, Qualidade, NP EN ISO 9001:2008

Daniela Pinto Ferreira
GESTÃO DA QUALIDADE EM MUSEUS. A APLICAÇÃO DA NORMA NP EN ISO 9001: 2008
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 160-163

Abstract

ISO is a Greek prefix that means “equal”. Normally, the acronym ISO is associated with the International Organization for Standardization that formulates global regulations whose main goal is to facilitate relationships. It was this organization that created the norm 9001:2008, whose implementation in a museum is the goal of this dissertation.

On poster, there is a brief overview about the theoretical ideas behind the concept of “Quality”, the results of the diagnosis done in the Oporto city public museums are presented. At last, some of the conclusions of this research are more deeply analyzed, and some suggestions are given for future projects in the area of quality and management of museums.

Keywords: Management, Museum, Quality, NP EN ISO 9001:2008

Daniela Pinto Ferreira
GESTÃO DA QUALIDADE EM MUSEUS. A APLICAÇÃO DA NORMA NP EN ISO 9001: 2008
Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 3, pp. 160-163

GESTÃO DA QUALIDADE EM MUSEUS
A aplicação da Norma NP EN ISO 9001: 2008

Daniela Pinto Ferreira, Dissertação de Mestrado (2009), Departamento de Museologia, FLUP, PORTO
danielaferreira@cm-porto.pt

1. INTRODUÇÃO

Para que serve um Sistema de Gestão da Qualidade?

O principal objectivo é assegurar a qualidade dos serviços prestados, satisfazendo as necessidades implícitas e explícitas de todas as partes interessadas, através da organização e melhoria contínua das operações da instituição.

Qualidade – grau de satisfação de requisitos dado por um conjunto de características intrínsecas (1).
Sistema – conjunto de partes que interagem e se interdependem, formando um todo único com objectivos e propósitos em comum, efectuando sinergicamente determinada função (2).
Gestão – conjunto de actividades coordenadas para dirigir uma organização. É o lado do planeamento, mais do que o controlo, que a torna atractiva (3).

2. FUNDAMENTAÇÃO

Contexto Actual:

- Promulgação da lei-Quadro dos Museus Portugueses
- Legislação sobre gestão por objectivos na Administração Pública
- Publicação de ensaios em áreas precursoras na implementação de métodos de gestão (gestão de colecções, *marketing*, estudo de públicos)

Problemática de base:

- O modelo actual de gestão dos museus municipais é suficiente para dar resposta às expectativas dos clientes?
- Como é que a Norma NP EN ISO 9001:2008 pode ser aplicada a museus?

Pretendeu-se contribuir para uma maior sensibilização para a Qualidade entre todos os profissionais dos museus, através da apresentação de uma norma orientadora, reconhecida a nível internacional.

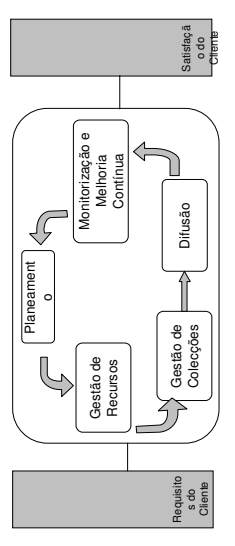
3. METODOLOGIA

Foi privilegiado o estudo de caso para explorar uma situação precursora e indicativa.

Objectivos Específicos: elaborar um modelo de diagnóstico
fornecer directrizes para a implementação da norma ISO

Técnicas de recolha de dados: Observação directa / Reuniões de trabalho
Análise de fontes
Aplicação de uma grelha de diagnóstico

4. ANÁLISE

A norma ISO fomenta a gestão por objectivos e a adopção de uma abordagem por processos. Para um funcionamento eficaz, a organização necessita de identificar e gerir numerosas actividades que estão interligadas. A utilização dos recursos de que dispõe e o processamento de um conjunto de actividades encadeadas por uma combinação de "entradas" e "saídas", configuram o modelo de "abordagem por processos", através do qual é possível a gestão de todas as áreas.

5. CONCLUSÃO

A implementação de um Sistema de Gestão da Qualidade é possível se estiverem reunidas algumas condições:
- O empenho da Gestão de Topo na definição da Política e Objectivos da Qualidade
- O conhecimento sobre as necessidades e expectativas de todas as partes interessadas
- A disponibilidade para a introdução de novas metodologias de trabalho:
  - Maior grau de autoridade e, consequentemente, de responsabilidade dos colaboradores
  - Valorização do trabalho em equipa
  - Aposta no aumento das competências dos recursos humanos
  - Criação de processos de produção transversais à organização
  - Definição de indicadores sobre a eficiência e a eficácia
  - Recolha de dados sistematizada, com vista à tomada de decisões e á melhoria contínua
  - Acções de prevenção de Não-Conformidades e eliminação das suas causas

As principais dificuldades estarão relacionadas com:
- A complexidade das estruturas hierárquicas
- A escassez de recursos
- A sobrecarga de medidas burocráticas
- A incapacidade de alguns colaboradores em se associarem aos interesses gerais da organização

Erros a evitar na fase de implementação:
- Proceder com excessiva rapidez
- Pensar-se que a "operação qualidade" resolverá todos os problemas
- Dissociar a Qualidade da gestão participativa

6. BIBLIOGRAFIA

(1) *NP EN ISO 9000: 2005. Sistemas de Gestão da Qualidade – Fundamentos e vocabulário.* Portugal: IPQ
(2) OLIVEIRA, J. Otávio (org.) – *Gestão da qualidade: tópicos avançados.* São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004. 243p. ISBN 85-221-0386-0
(3) KAVANAGH, Gaynor Ed. - *Museum provision and professionalism.* London and New York: Routledge,1994. 331p. ISBN 0-415-11281-8 -(pbk)
Outros títulos disponíveis, assim como todo o texto da dissertação, na FLUP